



**PATRÍCIA FRANCIS
ABDALLA**

**ASPECTOS DO NACIONALISMO PIANÍSTICO DO
RIO DE JANEIRO DOS ANOS DE 1930**



**PATRÍCIA FRANCIS
ABDALLA**

**ASPECTOS DO NACIONALISMO PIANÍSTICO DO RIO
DE JANEIRO DOS ANOS DE 1930**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música, realizada sob a orientação científica da Prof (ª). Doutora Nancy Lee Harper, Professora Associada com Agregação do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e co-orientação da Professora Helena Maria da Silva Santana, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho à minha mãe Ignês e a minha querida família, por terem suportado mais uma das minhas infindáveis aventuras.

o júri

presidente

Doutor Joaquim José Borges Gouveia
Professor Catedrático da Universidade de Aveiro

vogais

Doutora Nancy Louisa Lee Harper
Professora Associada com Agregação Aposentada da Universidade de Aveiro

Doutora Maria Helena Gonçalves Leal Vieira
Professora Auxiliar do Instituto de Educação da Universidade do Minho

Doutor Luís Filipe Loureiro Barbosa Pipa
Professor Auxiliar do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho

Doutor José Maria Parra Más
Professor Adjunto da Escola Superior de Música Artes e Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto

Doutora Ana Maria Liberal da Fonseca
Investigadora Associada da CESEM-Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

agradecimentos

Agradeço a todos os que contribuíram e apoiaram este meu percurso esforçado mas gratificante. À orientadora Doutora Nancy Lee Harper, pela amizade, carinho e dedicação, à co-orientadora Doutora Helena Santana pela dedicação ao final de meu trabalho. À minha família e amigos que sempre apoiaram as viagens e estudos.

palavras-chave

Nacionalismo, Nacionalismo musical, obras brasileiras para piano, Estado Novo, concertos de piano, anos 1930-1940

resumo

Dentro do recorte temporal dos anos 1930-1940, esta tese pretende investigar de que forma as características e especificidades da corrente nacionalista e do Nacionalismo musical se espelham na criação artística e musical brasileira em especial no corpus da obra para piano solo para concerto daquele momento.

A investigação consiste em dois momentos distintos de pesquisa, sendo o primeiro compreendido de revisão bibliográfica sobre a corrente nacionalista, Nacionalismo e Nacionalismo musical, além de uma contextualização histórica acerca dos anos 1930 no Brasil, Europa e Estados Unidos da América e também biografia de compositores nacionalistas brasileiros do período; seu segundo momento compreende elaboração de dados acerca de programas de concerto de piano relativos ao Nacionalismo musical, análise de peças além de discussões acerca de notícias de periódicos daquele momento.

Discussões em torno de problemáticas correlatas ao tema são aqui também proporcionadas.

keywords

Nationalism, Nationalism in Music, Brazilian works for piano, New State, piano concerts, years 1930-1940

abstract

Within the time frame of the years 1930-1940, this thesis aims to investigate how the characteristics and specificities of the Nationalistic current and of Nationalism in Music mirror themselves in artistic and musical Brazilian creation, in particular in the corpus of works for solo piano concert for that moment.

The research consists of two distinct phases of research, the first being comprised of a literature review on the current nationalist Nationalism and Nationalism in Music, plus a historical context about the 1930's in Brazil, Europe and the United States of America, and also a biography of Brazilian nationalists composers of the period; the second stage includes preparing data about piano concert programs relating to musical nationalism, analysis of representative pieces in this concert program, as well as discussions about newspapers journals of that moment.

Discussions on issues related to the topics are also provided here.

Índice

Introdução	15
Parte I - Contextualização Histórica	
Capítulo I : Sobre o Nacionalismo:	23
I.1 - Nacionalismo-Uma Visão Geral	23
I.2 - Nacionalismo Musical	30
I.2.1- Nacionalismo Musical no Brasil	39
I.2.1.1 - Teorias da Brasilidade	39
I.2.1.2 - A Corrente Estética do Nacionalismo e o Piano	42
I.3 - Tendências do Pós-Nacionalismo	44
Capítulo II : A Década de 1930 - Contextualização Histórica- Política e Econômica	49
II.1 - A Década de 1930 nos EUA	49
II.2 - A Década de 1930 na Europa	53
II.3 - Os Anos 30 no Brasil	55
II.3.1 - 1930: Revolução dita da Elite-1937: Estado Novo	56
II.3.2 - Brasil nos anos 1930 – Modernismo, Nacionalismo e Música Brasileira	59
Capítulo III : Exponentes Pianísticos do Nacionalismo no Brasil	65
III.1-Precursos do Nacionalismo	66

III. 1.1 – Ernesto Nazareth	66
III.1. 2 – Francisco Braga	73
III.1. 3 – Joaquim Antônio Barroso Neto	79
III. 1.4 – Luciano Gallet	81
III.1. 5 – Luis Levy	83
III.2 –Primeira Geração Nacionalista	85
III.2.1 – Villa-Lobos	85
III.3- Segunda Geração Nacionalista	94
III.3. 1 – Oscar Lorenzo Fernandez	94
III.3. 2 – Dinorah de Carvalho	99
III.3. 3 – Frutuoso Viana	100
III. 3.4 – Brasília Itiberê	103
III.3. 5– Jaime Ovalle	105
III.3. 6 – Hekel Tavares	106
III.3. 7– Ernani Braga	108
III.3. 8 – João de Souza Lima	109
III.3. 9– Osvaldo Cabral	113
III.3.10 – Armando Albuquerque	114
III.3 .11 – Walter Burle-Marx	114
III.3. 12 – Osvaldo de Souza	115

III. 3.13 – Francisco Mignone	116
III.4 – Terceira Geração Nacionalista	124
III.4.1 – Camargo Guarnieri	124
III.4.2 – Radamés Gnattali	132
III.4.3 – Waldemar Henrique	140
III. 4.4 – José Siqueira	141
III. 4.5 – Luís Cosme	143
III. 4.6 – José Vieira Brandão	145
III. 4.7 – Ascendino Teodoro Nogueira	147
III. 4.8 – Alceu Bocchino	149
Parte II - Trabalho de Campo - A Experiência da Recolha	
Capítulo IV : Programas de Concerto de Piano no Rio de Janeiro - anos 1930-1940	155
Capítulo V : Nacionalismo Musical Brasileiro- Análise de obras	175
V.1-Terezinha de Jesus de Villa-Lobos	180
V.2-Congada de Francisco Mignone	197
V.3-A Sertaneja op 15 de Brasília Itiberê da Cunha	216
Capítulo VI : A Imprensa/Rádios Difusoras	229
Capítulo VII : Discussão de Resultados	241
Conclusão	247

Bibliografia

253

Anexos¹

Anexo I – Programas de concerto de piano retirados da Biblioteca do Ministério da Educação e Cultura (MEC)

Anexo II – Programas de concerto de piano retirados da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Anexo III – Partituras de Obras Analisadas

Anexo IV – Recortes de Periódicos

¹ Os anexos serão apresentados em formato digital em d anexo ao corpo do trabalho.

Índice de Tabelas

Tabelas

Tabela 1	: Principais Compositores Brasileiros Executados	157
Tabela 2	: Outros Expoentes do Momento	158
Tabela 3	: Compositores Brasileiros - Nomes Menos Conhecidos	160
Tabela 4.1	: Peças mais Executadas pelos compositores da Tabela 1	
	Heitor Villa-Lobos	161
Tabela 4.2	: Peças mais Executadas pelos compositores da Tabela 1	
	Francisco de Paula Mignone	162
Tabela 4.3	: Peças mais Executadas pelos compositores da Tabela 1	
	Oscar Lorenzo Fernandez	163
Tabela 4.4	: Peças mais Executadas pelos compositores da Tabela 1	
	Joaquim Antônio Barroso Neto	164
Tabela 4.5	: Peças mais Executadas pelos compositores da Tabela 1	
	Mozart Camargo Guarnieri	165
Tabela 5	: Nacionalidades de Compositores	166
Tabela 6	: Compositores Portugueses Executados	168
Tabela 7	: Compositores Cariocas	169
Tabela 8	: Principais Formas Musicais Executadas	170

Índice de Gráficos

Gráfico 1	: Principais Compositores Brasileiros Executados	158
Gráfico 2	: Outros Expoentes do Momento	159

Gráfico 3	: Compositores Brasileiros - nomes menos conhecidos	160
Gráfico 4	: Nacionalidades de Compositores	166
Gráfico 5	: Compositores Portugueses Executados	168
Gráfico 6	: Compositores Cariocas	169
Gráfico 7	: Principais Formas Musicais Executadas	171

Exemplos Musicais

Exemplo 1: Terezinha de Jesus (Canção Popular)	182
Exemplo 2: Heitor Villa-Lobos, Terezinha de Jesus, compassos 26 a 31	183
Exemplo 3: Heitor Villa-Lobos, Terezinha de Jesus, compassos 1 a 8	185
Exemplo 4: Heitor Villa-Lobos, Terezinha de Jesus, compassos 9 a 15	186
Exemplo 5: Heitor Villa-Lobos, Terezinha de Jesus, compassos 30 a 35	187
Exemplo 6.1: Heitor Villa-Lobos, Terezinha de Jesus, compasso 3	188
Exemplo 6.2: Heitor Villa-Lobos, Terezinha de Jesus, compasso 10	189
Exemplo 6.3: Heitor Villa-Lobos, Terezinha de Jesus, compassos 30 e 31	189
Exemplo 7: Heitor Villa-Lobos, Terezinha de Jesus, compassos 30 a 39	190
Exemplo 8: Heitor Villa-Lobos, Terezinha de Jesus, compassos 26 a 29	191
Exemplo 9: Heitor Villa-Lobos, Terezinha de Jesus, compassos 26 a 29	191
Exemplo 10: Heitor Villa-Lobos, Terezinha de Jesus, compassos 9 a 15	192
Exemplo 11: Heitor Villa-Lobos, Terezinha de Jesus, compassos 30 e 31	192
Exemplo 12: Heitor Villa-Lobos, Terezinha de Jesus, compassos 34 a 37	193
Exemplo 13: Heitor Villa-Lobos, Terezinha de Jesus, compassos 26 a 29	193
Exemplo 14: Heitor Villa-Lobos, Terezinha de Jesus, compassos 61 a 63	194
Exemplo 15: Heitor Villa-Lobos, Terezinha de Jesus, compassos 38 e 39	195

Exemplo 16: Francisco Mignone, Congada, compassos 53 a 60	202
Exemplo 17: Francisco Mignone, Congada, compassos 67 a 76	202
Exemplo 18: Francisco Mignone, Congada, compassos 67 e 68	204
Exemplo 19: Francisco Mignone, Congada, compassos 117 a 163	205
Exemplo 20: Francisco Mignone, Congada, compassos 132 a 141	206
Exemplo 21: Francisco Mignone, Congada, compassos 166 a 169	206
Exemplo 22: Francisco Mignone, Congada, compasso 61	207
Exemplo 23: Francisco Mignone, Congada, compassos 6 a 9	210
Exemplo 24: Francisco Mignone, Congada, compasso 19	210
Exemplo 25: Francisco Mignone, Congada, compassos 5 e 6	211
Exemplo 26: Francisco Mignone, Congada, compassos 5 a 16	212
Exemplo 27: Francisco Mignone, Congada, compassos 22 e 23	212
Exemplo 28: Francisco Mignone, Congada, compasso 118	214
Exemplo 29: Francisco Mignone, Congada, compassos 11 a 14	214
Exemplo 30: Balaio meu bem Balaio	217
Exemplo 31: Brasília Itiberê da Cunha, A Sertaneja op 15, Melodias e motivos temáticos Balaio 1 e Balaio 2 de Balaio meu bem Balaio	219
Exemplo 32: Brasília Itiberê da Cunha, A Sertaneja op 15, Esquema Harmônico e esquema formal (níveis macro, médio e micro)	221
Exemplo 33: Brasília Itiberê da Cunha, A Sertaneja op 15, compasso 151	222
Exemplo 34: Brasília Itiberê da Cunha, A Sertaneja op 15, compassos 39 a 42	222
Exemplo 35: Brasília Itiberê da Cunha, A Sertaneja op 15, compassos 39 e 40	224

Exemplo 36: Brasília Itiberê da Cunha, A Sertaneja op 15, compassos 39 a 43 224

Índice de Figuras

Figura 1: Concerto de Gala no Teatro Municipal, retirado do *Jornal do Brasil*, de 14/11/1933. 233

Figura 2: Guiomar Novaes dedica um concerto ao Globo, retirado do *O Globo*, de 26/07/1938. 234

Figura 3: As 9 e 50 chegou o Presidente Vargas. A Bandeira do Brasil em Festa, retirado do *O Povo*, de 27/11/1937. 236

Figura 4: A Divulgação da Música Brasileira, retirado do *Jornal do Brasil*, de 09/08/1938. 238

Figura 5: Pianista José Vieira Brandão, retirado do (sem indicação), de 26/11/1939. 239

Siglas

AL – Alagoas

BAN – Biblioteca Alberto Nepomuceno

BBC – “British Broadcasting Corporation”

CAM – Clube dos Artistas Modernos

CBS – “Columbia Broadcasting System”

D.C. – Distrito de Colúmbia

EUA – Estados Unidos da América

GM – Guerra mundial

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

LP – Long play

MG – Minas Gerais

MEC – Ministério da Educação e Cultura

NY – Nova Iorque

RJ – Rio de Janeiro

SP – São Paulo

OSB – Orquestra Sinfônica Brasileira

PE – Pernambuco

PR – Paraná

RGS – Rio Grande do Sul

SEMA – Superintendência de Educação Musical e Artística

SPAM – Sociedade Pró- Arte Moderna

SA – Sociedade Anônima

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

URSS – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

Abreviaturas

1^a – Primeira

2^a – Segunda

Celo – violoncelo

Ed – Editora

N. – Número

Op – Opus

S.d. – Sem data

S.p. – Sem página

Séc – Século

Anexos

Anexo I – Programas de concerto de piano retirados da Biblioteca do Ministério da Educação e Cultura (MEC)

Anexo II – Programas de concerto de piano retirados da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Anexo III – Partituras de Obras Analisadas

III.1 – Partitura de Terezinha de Jesus de Heitor Villa-Lobos

III.2 – Partitura de Congada de Francisco Mignone

III.3 – Partitura de A Sertaneja opus 15 de Brasília Itiberê da Cunha

Anexo IV – Recortes de Periódicos

Figura 1 : Arte Filantropia e Civismo, retirado do *O Estado de São Paulo*, de 20/05/1931

Figura 2 : Concerto de Gala no Teatro Municipal, retirado do *Jornal do Brasil*, de 14/11/1933

Figura 3 : O Último Número do Programa do Dia da Pátria, retirado do *O Correio da Noite*, de 09/09/1935

Figura 4 : Vinte mil Vozes de Crianças Exaltando, em hinos, a glória do Brasil, retirado do *A Noite*, de 09/09/1935

Figura 5 : Recital do Pianista Mário Neves, retirado do *Correio da Manhã*, de 13/12/1935

Figura 6 : Como o Presidente da República falou ao país na “hora da independência”, retirado do *A Nação*, de 08/09/1936

Figura 7 : Música Nacionalista, retirado do *Diário de Notícias*, de 21/03/1936

Figura 8 : Um Movimento do Mais Alto Patriotismo, retirado do *A Noite*, de 12/05/1937

Figura 9 : As 9 e 50 chegou o Presidente Vargas. A Bandeira do Brasil em Festa, retirado do *O Povo*, de 27/11/1937

Figura 10 : A Bandeira Nacional Tremula Única em todo o Brasil, retirado do (sem indicação), de 28/11/1937

Figura 11 : Convidado o Senhor Presidente da República, para assistir, amanhã, no Palácio a estreia de “O Descobrimento do Brasil”, retirado da *Gazeta de Notícias*, de 05/12/1937

Figura 12 : Guiomar Novaes dedica um concerto ao Globo, retirado do *O Globo*, de 26/07/1938

Figura 13 : A Divulgação da Música Brasileira, retirado do *Jornal do Brasil*, de 09/08/1938

Figura 14 : Pelo Mundo da Música- Americanismo Municipal e Nacionalismo, retirado do *Jornal do Comércio*, de 22/03/1939

Figura 15 : Um lindo Programa com as *Bachianas* de Villa-Lobos, retirado do *Correio da Manhã*, de 23/03/1939

Figura 16 : Pelo Mundo da Música – O Nacionalismo na Música Brasileira, retirado do *Jornal do Comércio*, de 29/03/1939

Figura 17 : Recital de Piano de Maria Luíza Vaz, retirado do *A Manhã*, de 16/07/1939

Figura 18 : Recital de Vera Pientzuaner, retirado do *Correio da Noite*, de 09/10/1939

Figura 19 : Audição de Alunos, retirado da *Gazeta de Notícias*, de 15/10/1939

Figura 20 : Pianista José Vieira Brandão, retirado do (sem indicação), de 26/11/1939

Figura 21 : Concerto Sinfônico de Gala, retirado do *Correio da Manhã*, s.d.

INTRODUÇÃO

Introdução

Esta dissertação pretende investigar de que forma as características e especificidades da corrente Nacionalista e do Nacionalismo Musical se espelham na criação artística e musical brasileira, em particular no corpus de obra para piano solo, dadas em concerto, entre os anos 1930 e 1940, naquele país.

O momento histórico é bastante rico, seja em fatos políticos, sociais ou culturais, tendo a cidade do Rio de Janeiro, capital do Distrito Federal à época, atuado de forma bastante significativa na sociedade brasileira no que concerne aos concertos de piano. Assim escolhemos recolher nosso mais fundamental material de investigação, os programas de concerto de piano do período, dos acervos existentes desta capital. Fomos então à Biblioteca Alberto Nepomuceno da Universidade Federal do Rio de Janeiro, centro de renome quando se trata em resgate de acervo musical histórico no Brasil, à Biblioteca do Ministério da Educação e Cultura (MEC), outro importante centro de referências em seu acervo musical, ao Museu Villa-Lobos, ao Conservatório Brasileiro de Música e ainda ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Entretanto somente conseguimos resgatar programas de concerto da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Universidade Federal do Rio de Janeiro e da Biblioteca do MEC, somando-se, entretanto, cerca de duzentos programas em seu total, entre aqueles realizados por estudantes, profissionais e amadores, programas para recitais de piano solo, a dois pianos, três pianos, além de música de câmara com piano. O Museu Villa-Lobos não pode nos ajudar no sentido de que seu acervo de programas de concerto era em sua maioria de corais regidos por aquele maestro, entretanto, parte de seu acervo de periódicos, entre estes *O Globo*, *Jornal do Comércio*, *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil*, colaborou imensamente em nossa investigação.

O Conservatório Brasileiro de Música, importante instituição de ensino musical fundada pelo compositor nacionalista Lorenzo Fernandez (1897-1948), nos trouxe a triste informação de que não havia mais este material em seu acervo por terem sido perdidos em incêndios. Já o Teatro Municipal do Rio de Janeiro encontrava-se em reformas, sem prazo para término e sem informações concretas se haveria tal material procurado em seu acervo cultural ou não. Assim, trabalhamos com os acervos que nos possibilitaram viabilizar a investigação.

A pesquisa constituiu-se de dois momentos distintos de trabalho e que de acordo com a metodologia de pesquisa utilizada, a dialética, puderam dialogar entre si. Nossa primeira parte da dissertação constituiu-se de revisão de bibliografia dentro do tema Nacionalismo e anos 1930 do século passado. Conceitos gerais sobre o Nacionalismo, Nacionalismo Musical, Nacionalismo Musical Brasileiro, correntes pianísticas e tendências do Pós-Nacionalismo foram vistos, assim como foi feita uma minuciosa contextualização global histórica, política e econômica dos anos 1930, sendo impossível dissociar dentro deste contexto o que ocorreu neste mesmo período nos Estados Unidos da América com a queda da Bolsa de Valores de Nova Iorque. Neste contexto também não fomos omissos a um diálogo com o Nacionalismo da Península Ibérica pois uma das nossas hipóteses de investigação aborda a questão cultural ao nível de dependência colonizador colonizado entre Brasil e Portugal através do que se executou nos programas de concerto de piano daquele momento. Nesta primeira parte ainda, fizemos uma revisão de biografias de compositores nacionalistas brasileiros ainda vivos e atuantes nos anos 1930, segundo nosso referencial teórico de pesquisa Vasco Mariz (2000). Tal trabalho tornou-se pertinente para que pudéssemos melhor elaborar a segunda parte de nossa investigação onde este conhecimento prévio nos ajudou na elaboração de diversas ferramentas de obtenção e especificação de dados, nomeadamente de tabelas de Principais Compositores Brasileiros Executados, Outros Expoentes do Momento, Compositores Brasileiros – nomes menos conhecidos além de Compositores Cariocas: e gráficos de Principais Compositores Brasileiros Executados, Outros Expoentes do Momento, Compositores Brasileiros- nomes menos conhecidos e ainda Compositores Cariocas, também nos ajudou a um melhor entendimento das obras que estiveram em análise. Este trabalho permitiu-nos ainda a obtenção de um mais amplo suporte para discussão do material que utilizamos ao nível de periódicos dos anos 1930.

Na segunda parte tivemos nosso trabalho de campo. Recolhemos os programas de concerto (de obras de piano) dentro de nosso recorte temporal e informação jornalística diversa relativa ao movimento nacionalista e às produções musicais (concertos de piano), dos periódicos locais daquela época. Em seguida prosseguimos com a análise de três peças escolhidas dentre as mais executadas (*Terezinha de Jesus* de Villa-Lobos e *Congada* de Mignone), além de outra do início do movimento

nacionalista (*A Sertaneja op 15* de Brasília Itiberê da Cunha) obtendo dados que nos permitem o suporte teórico para discutirmos nossas hipóteses de investigação.

Não realizamos uma análise auditiva por não termos encontrado gravações de peças da época nos acervos das bibliotecas visitadas e rádios difusoras, o que se tivéssemos encontrado, nos possibilitaria uma leitura diferente, de como foram executadas as peças naquele momento em contrapartida com gravações atuais. Não nos foi possível, porém, devido à falta de material, realizar tal análise.

Assim, com o objetivo principal de mostrar de que forma as características e especificidades da corrente Nacionalista e Nacionalismo Musical aconteceram na criação musical brasileira, em particular naquela para piano, resgatamos programas de concerto deste instrumento, analisamos três obras compostas para piano solo e ainda refletimos sobre recortes de periódicos da época para então discutir nossas problemáticas de investigação.

Nossa problemática de investigação encerra-se dentro da corrente Nacionalista envolvendo cinco hipóteses diferentes para nossa pesquisa:

- 1) Será que a voga do Nacionalismo e do Nacionalismo musical que tomou conta dos anos 30 do século passado no Brasil interferiu na escolha de compositores para serem executados nos programas de concerto de piano? Será que houve dentro disto a participação de uma burguesia (ligada ao Estado) e de um conjunto de intelectuais, chamados interventores culturais, interferindo nestas escolhas?
- 2) Estatisticamente foi-nos comprovada a prevalência de execuções de peças do compositor Heitor Villa-Lobos. Será que este fato se justifica pela simples apreciação da obra do compositor, ou a relação controversa que existiu entre o maestro e o então presidente da república do Brasil Getúlio Vargas ai colaborou?
- 3) Será que a presença de peças ditas nacionalistas, e de peças de compositores brasileiros pertencentes ao movimento Nacionalista nos programas de concerto revela a busca da identidade nacional brasileira?
- 4) Sabendo que os laços com a cultura do colonizador estavam sendo cortados na tentativa de uma autoafirmação do Brasil como nação independente de Portugal, será

que o fato justifica o número de compositores portugueses em execução nos programas de concerto de piano dos anos 30 do século passado no Brasil?

5) Por outro lado, a sociedade patriarcal, representada pela força masculina, exclui as mulheres de processos decisórios e a nível de participação musical, de comporem ou publicarem suas composições o que resulta em pouca execução de obras de compositoras em concertos de piano. Questionamos-nos de que forma isto se manifesta no Brasil, nos anos 1930 do século passado.

A pertinência desta investigação reside, em nosso entender, na conveniência de um estudo reflexivo baseado em materiais concretos de pesquisa sobre o Nacionalismo Musical Brasileiro e as questões por nós expressas como hipóteses de investigação. Neste contexto pensamos que a nossa abordagem resulta numa contrapartida a maioria de estudos realizados no Brasil baseados exclusivamente na reflexão de fatos. Nossa investigação propõe uma discussão das problemáticas apresentadas anteriormente baseada em materiais concretos de pesquisa, como os programas de concerto de piano e os recortes de periódicos daquele período, além de análise musical. Simultaneamente, verificamos que as problemáticas ora apresentadas, são mais diversas e abrangentes em relação às poucas pesquisas anteriormente realizadas nas principais universidades daquele país (Melo 1996; Almeida 2000; Gonçalves 2009; Chernavsky 2009). O viés pianístico se justifica por sermos pianista, tornando-nos mais familiar e interessante o enfoque de questões diversas sob o olhar deste instrumento.

Quanto a nossa metodologia de pesquisa, utilizamos a dialética, que nos permitiu articular o estudo das composições em questão, programas de concerto de piano e recortes de periódicos com o contexto social em que necessariamente estão inseridos, visto que a perspectiva de totalidade lhe é inerente. Para o caso das análises musicais, nos valem de duas análises: a formal e a de características, buscando, desta forma, enriquecer nossa percepção das peças trabalhadas. A uma análise motívica acrescentamos outra de características baseada em especificidades pertinentes à música brasileira segundo os autores Mário de Andrade (Andrade in: Queiroz 2004), José Maria Neves (Neves in: Queiroz 2004): e Bruno Kieffer (Kieffer in: Queiroz 2004).

Utilizamos, ainda, referenciais teóricos para a revisão de literatura sobre o Nacionalismo. Foram estes Benedict Anderson (Anderson 2008), Eric Hobsbawm (Hobsbawm 2008), Monserrat Guibernau (Guibernau 1997), Stuart Hall (Hall 2000),

Dante Moreira Leite (Leite 2002) e Renato Ortiz (Ortiz 2001). Tendo sido as biografias de acordo com o que nos propôs Vasco Mariz (Mariz 2000). Assim, com todo este rico suporte de ideias as revisões puderam tornar-se mais interessantes.

Ainda lembramos o interesse que este trabalho possa ocasionar a investigadores sobre a questão do Nacionalismo, Nacionalismo musical, estudo do piano, sociólogos e antropólogos, cientistas políticos, músicos em geral e todos aqueles dispostos ao conhecimento.

Não temos também o intuito de alcançar verdades absolutas, *helas*, mas sim de através de somas de verdades tentarmos melhor nos situar dentro de questões, situações e fatos.

Parte I - Contextualização Histórica

Capítulo I

Sobre o Nacionalismo

Abordar a temática do Nacionalismo nos confere enorme responsabilidade por ser considerada, por diversos musicólogos e estudiosos do assunto, sem maiores possibilidades de surgimento de fatores diferentes dos já vastamente estudados e abordados em livros, teses e dissertações acadêmicas. Isto não arrefece nosso ânimo investigativo. Acreditamos poder abordar, neste capítulo, a questão de forma ampla e dialética, bem como individualizada para o caso do Nacionalismo Brasileiro, o que lhe conferiria uma nova moldura.

I. 1– Nacionalismo – Uma Visão Geral

Segundo Michael Murphy (Murphy 2001:8), foi somente a partir da década de 70, com a publicação dos estudos do musicólogo alemão Carl Dalhaus (1928-1989), que a musicologia voltou após um sentimento antinacionalista pós 2ª. Guerra Mundial que tomou conta especialmente da Europa, a fazer uma investigação mais atenta sobre o Nacionalismo. Foi, inclusive, o próprio Dalhaus que reivindicou, dentro de uma revisão de paradigmas, uma análise comparativa entre duas manifestações concretas de Nacionalismo. Segundo o musicólogo “(...) a delineação de um estilo nacional não deveria começar pela consideração de como ele se mantém contra o background de um estilo europeu universal, (...) mas pela comparação com outros estilos nacionais e com outros conceitos do que constitui um estilo nacional.” (Dalhaus 1989:90).

As ideias que se seguirão, pois, sobre o Nacionalismo dentro de uma abordagem geral, nos ajudarão a melhor entender como estas motivaram o desenvolvimento da música no século XX. Tendo o suporte do cientista político Benedict Anderson (1936-) e, também, buscando ajuda no marxista Eric Hobsbawm (1917-2012); além da autora inglesa Monserrat Guibernau (s.d.), de Stuart Hall (1932-) e dos autores brasileiros Dante Moreira Leite (1927-1976) e Renato Ortiz (1947-), buscamos a compreensão de um pré, pleno e pós Nacionalismo, gancho necessário para que possamos melhor entender o Nacionalismo musical e, dentro disto, percebermos as correntes pianísticas.

Desenvolveremos, assim, conteúdos inerentes à temática do Nacionalismo abordando ideias sobre nação, língua, etnicidade, identidade nacional além de sua questão simbólica.

A origem das nações, segundo Guibernau (Guibernau 1997), é um dos problemas mais controversos no estudo do Nacionalismo, sobretudo de suas implicações políticas. Segundo a autora existem duas posições principais: a primeira supõe que a nação é uma coisa natural; a segunda sustenta que nação e Nacionalismo são fenômenos modernos. Vejamos a questão a partir de outros enfoques teóricos.

Anderson (Anderson 2008:10), por exemplo, apresenta o conceito de nação enquanto “comunidade imaginada”; já Hobsbawm, a partir de um conceito moderno de nação, representa uma construção dos Nacionalismos que afloraram em grande parte da Europa a partir da segunda metade do século XVIII, propondo sua divisão em três fases.

Anderson entende a nação como uma comunidade política imaginada. Seria imaginada porque seus membros, embora não se conhecendo, saberiam de existências mútuas, e imaginando, assim, a existência de outros membros da comunidade, estariam “sintonizados existencialmente”. A nação, para o autor, é também limitada, por possuir fronteiras finitas, além de soberana, porque, ao nascer na época da queda do reino dinástico – que era justificado pelo argumento divino – necessita ser livre para poder tratar diretamente com Deus e as demais nações.

O autor lembra-se da coincidência do fim das modalidades religiosas de pensamento e nascer da era do Nacionalismo.

Assim, ao mesmo tempo em que se negava a existência de um texto sagrado assumido anteriormente como “a verdade”, surgia a crença de que o Nacionalismo seria uma solução secular para a questão da continuidade respondida anteriormente pela fé. Esse declínio da dominação da religião levou, por consequência, ao declínio das linguagens sagradas. O crescimento das linguagens seculares no século XVI diminuiu a importância do latim como a única linguagem sagrada possível para as escrituras. Como consequência, as comunidades mais antigas perderam a confiança na sacralização de um determinado idioma e a crença nos domínios dinásticos.

Paralelamente às mudanças, desenvolvia-se uma ideia de que os fatos, ainda que ocorridos em locais diferentes, podiam ligar as pessoas que neles estivessem

envolvidos, criando uma consciência de compartilhamento temporal na medida em que tudo coexiste, sendo a imprensa capitalista grande facilitadora de tal processo na medida em que ampliava o mercado de livros, permitindo a consciência da existência de outros povos, linguagens, “universos”.

O Nacionalismo nascia não como uma ideologia, mas como algo mais amplo, seria um sistema cultural semelhante à “comunidade religiosa” ou ao “reino dinástico” naquela altura. No entanto, para entendermos melhor de que forma a comunidade imaginada de Anderson foi ocupando o espaço das duas últimas torna-se imprescindível, segundo este autor, considerar a mudança que vinha tendo a concepção do tempo: “o que ocupou o lugar da concepção medieval de simultaneidade ao longo do tempo é, recorrendo a Benjamim, uma ideia de tempo vazio e homogêneo, em que a simultaneidade é, por assim dizer, transversal, cruzando o tempo, marcada, não pela prefiguração e pela realização, mas sim pela coincidência temporal, e medida pelo relógio e pelo calendário.” (Anderson 2008:54).

O tempo homogêneo e vazio torna possível a uma pessoa, embora não conhecendo outros milhões de pessoas de sua mesma nacionalidade, ter a certeza de suas existências e de suas atividades constantes, anônimas e simultâneas. As divisões cronológicas são abolidas e, em seu lugar, se estabelecem regimes de temporalidade, jogando para a esfera do mito o passado e os momentos de fundação, sendo assim por meio do romance e jornal que a nação se converte numa comunidade sólida, recorrendo a uma história previamente selecionada.

Assim, seguindo o pensamento de Benedict Anderson, compreendemos que uma nação se define como uma comunidade imaginada, comunidade que ganhava força e espaço à medida que duas importantes comunidades reais perdiam seu espaço: comunidade religiosa e comunidade gerada a partir do sentimento de fazer parte ao reino dinástico, este último, representante de uma unidade política historicamente estabelecida.

Vale ressaltar que Anderson discordou da análise marxista de Eric Hobsbawm, análise esta que chama a atenção para a relativa novidade temporal das nações. Para o historiador, as nações nasceram como consequência do Nacionalismo e não antes dele. Hobsbawm, com a intenção de organizar seu estudo, utiliza a divisão da história dos movimentos nacionais em três etapas, como fora proposta por Hroch (Hroch in:

Hobsbawm 2008:12). Na primeira etapa, “puramente cultural, literária e folclórica”, o movimento não possuía ainda nenhuma implicação política, nem propriamente nacional, explica o autor.

Na segunda, já encontramos um conjunto de precursores e militantes da “ideia nacional” e o começo das campanhas políticas a seu favor. No entanto, é só na terceira e última etapa que os programas nacionalistas obtêm, de fato, o apoio das massas que afirmam representar.

Segundo o autor, foi a partir de 1880 que se verificou um debate em torno da questão nacional, principalmente pelos socialistas interessados na atração das massas aos apelativos das nacionalidades, vista como poderosa arma de agremiação política. Os partidos políticos começaram a mobilizar as massas com interesses eleitorais através desses apelativos nacionais e, por esse motivo, começou a ganhar importância o significado que homens e mulheres “comuns” davam ao significado de nacionalidade. Para estimular a identificação desses homens e mulheres com uma comunidade imaginada, que, em realidade, diferia em tamanho, escala e natureza das comunidades reais, às quais os homens haviam se identificado através da história, os movimentos nacionais mobilizaram algumas variantes de sentimentos de pertencimento a um grupo que já existia anteriormente e que Hobsbawm identifica como “laços protonacionais” sendo muito difícil, segundo o próprio historiador, descobrir o que constituía exatamente esse protonacionalismo popular. Esses laços podem ser “supralocais”, indo além dos espaços reais onde as pessoas se movem durante toda uma vida, ou laços mais vinculados diretamente com estados ou instituições que podem estender-se ou popularizar-se. Dentro disto, cabem enfatizar a fragilidade de “laços protonacionais” relacionados com a língua ou com a etnicidade, elementos presentes em todos os movimentos nacionais modernos.

Sobre a língua, como esclarece Hobsbawm, “a essência própria daquilo que distingue um povo de outro”, “a barreira mais óbvia que impede a comunicação” (Hobsbawm 2008:68), esta passou a ser traço de identificação de um povo por construção dos nacionalistas. Na época anterior à institucionalização do ensino primário geral, era impossível pensar em uma língua nacional (homogeneizada e estandardizada), o que não excluía, entretanto, certa identificação cultural, popular com uma língua ou conjunto de dialetos próximos. A língua teria, então, relação com certo nível de laços

protonacionais, mas não a língua nacional. Porém, somente a língua não era suficiente para que um indivíduo tivesse um sentimento de pertencimento a um grupo. Eram necessários mais elementos de identificação, que pudessem melhor distinguir os indivíduos dos demais.

Em relação à etnicidade, segundo Hobsbawm, resultava muito difícil, e até contraditório para os nacionalistas empunhar esta bandeira para justificar seus planos políticos, isto porque, à época, muitos dos Estados-Nação já estavam fortemente constituídos, multiétnicos, muitas vezes, como a França ou Grã-Bretanha. Os próprios movimentos nacionalistas modernos não nasceram com um apelativo étnico, sendo este adquirido, não em forma de racismo, à medida que o movimento ganhava força.

Finalmente, Hobsbawm discute os laços protonacionais presentes na religião e realza do império afirmando que o nacionalismo moderno impôs severos limites à identificação étnico-religiosa. Em relação aos laços protonacionais fruto do sentimento de pertencimento a um todo político duradouro, como era o caso dos reinos dinásticos, o autor considera que estes existiam muito mais em função de uma elite governante do que no âmbito popular. Entretanto, afirma não existir nenhuma continuidade entre esse sentimento protonacional e o patriotismo moderno.

Assim, em meio a um emaranhado de indefinições, o Nacionalismo entra em sua terceira fase, sabendo explorá-las em benefício de sua causa, e chegando a seu ápice.

No entanto, quase até o início do século XX, Estado e Nacionalismo se encontravam em oposição, sendo somente entre os últimos anos do século XIX e primeiro do XX que tal situação mudou, sendo a Europa palco de movimentos migratórios diversos no período, suscitando sentimentos de xenofobia e racismo em sua população. Hobsbawm afirma ser este movimento a transformação do Nacionalismo entre os anos de 1870 e 1918. Nacionalismo e patriotismo de estado acabaram se fundindo, sendo uma das maiores diferenças desse Nacionalismo em relação ao nacionalismo verificado durante praticamente todo o século XX, o abandono da ideia de um território de ocupação exclusiva para que se definisse uma nação, o que fez que se surgisse uma série de novos nacionalismos, que se apoiaram na sua identificação étnica linguística para justificar a sua nacionalidade. Assim, língua e etnicidade, ao contrário do que acontecia na fase anterior, passaram a serem distintivos nacionais obrigatórios.

Por último, Hobsbawm aponta que o Nacionalismo, que nas últimas décadas do século XIX mantivera-se aliado às forças de esquerda, acabou se transformando em um movimento chauvinista, imperialista e xenófobo da direita. Os distintivos étnicos tornaram-se tão importantes que a raça passou a ser associada com a nação, quando não muito confundida com esta.

Hobsbawm afirma, ainda, que os ícones ou símbolos, como as bandeiras, são os métodos mais utilizados para ajudar a imaginar alguma coisa que não pode ser imaginada, afirmação corroborada por Guibernau (1997), que aponta ser o Nacionalismo um sentimento relacionado a uma pátria, uma língua, ideais, valores e tradições comuns, além da identificação de um grupo com símbolos (uma bandeira, uma determinada canção, peça de música ou projeto) que o definam como “diferente” dos outros. A conexão com todos esses símbolos cria uma identidade, sendo que o recurso a essa identidade, teve, como ainda tem hoje, o poder de mobilizar as pessoas.

Guibernau insiste na importância de uma distinção entre estado nacional e Nacionalismo, considerando este último, como um fenômeno essencialmente psicológico, que vem a envolver necessidades e disposições sentidas, em contraste com o estado nacional, que seria marcadamente institucional.

Já de acordo com Leite (2002), o Nacionalismo apresenta formas e origens diversas, conforme a época e o país em que se manifesta. Leite considera o romantismo alemão, apesar de ter sido um movimento intelectual de pequeno ou pouco intenso colorido político, nacionalista, assim como a Revolução Francesa - movimento político liberal ou, ainda, o Nazismo - movimento político autoritário.

Leite acredita ser difícil encontrar objetividade ou neutralidade naqueles que estudam ou analisam os movimentos nacionalistas. O autor afirma “Para alguns, o Nacionalismo seria um movimento profundo e inevitavelmente irracional, erguido como obstáculo à aproximação e ao entendimento entre os homens. Para outros, haveria um Nacionalismo saudável e um Nacionalismo doentio e agressivo.” (Leite 2002:28).

O autor entende o Nacionalismo como a exaltação das qualidades de um povo, o que leva, inevitavelmente, à comparação com qualidades de outros povos, que estariam, dentro disto, em uma situação de inferioridade. Assim, sempre existiria no Nacionalismo uma afirmação de poder e grandeza, apesar de que “nem todos os

nacionalismos tiveram, na realidade, essa afirmação de poder” (Leite 2002:29). Exemplifica a afirmativa através dos países sul-americanos, que teriam tido um Nacionalismo todo desenvolvido como processo de simples afirmação nacional diante do imperialismo, ou seja, um Nacionalismo frequentemente defensivo. Lembramos aqui, que, enquanto colônias sul-americanas ainda adquiririam sua independência, nascia o Nacionalismo europeu.

O autor considera, ainda, que o Nacionalismo, tal como o conhecemos, na verdade, só apareceu nos fins do séc. XVIII, acompanhando, de certo modo, a Revolução Francesa de 1789. Embora não fosse inicialmente um movimento nacionalista, a Revolução tinha uma dinâmica que acabaria por intensificar e, em outros casos, despertar, os vários Nacionalismos europeus. Entretanto, deixa claro que o Nacionalismo não nasceu nos fins do século XVIII e início do XIX, mas muito antes, exemplifica a afirmativa lembrando *Os Lusíadas* (1572) de Luiz Vaz de Camões (1525-1580), onde aparecem traços do Nacionalismo português. (Abdalla 2005:46)

A concepção do termo pode ser também relacionada à Revolução Industrial associada ao capitalismo, ambos responsáveis pelo acirramento da competitividade e pelo surgimento de novas classes sociais.

Assim, a Revolução Industrial, com o surgimento do Estado Moderno e o consequente fim do Estado Absolutista Francês, se associa ao aparecimento do Nacionalismo. Inerente ao novo Estado Moderno Francês, os processos de inserção social vêm a relacionar-se diretamente com o aparecimento das identidades nacionais, na medida em que, como afirma Guibernau, uma pessoa tem identidade “quando está situada”, isto é, inserida e reconhecida socialmente, sendo que “as identidades só existem nas sociedades, que as definem e organizam”. (Guibernau 1997:82)

Stuart Hall vai além, afirmando que as identidades não nascem com os homens, “mas são formadas e transformadas no interior da representação” possuindo, como pano de fundo, todo um ideal nacionalista construído dialeticamente pela interação do imaginário popular com objetivos políticos do Estado nacional (Hall 2000:40).

Segundo este autor, as culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentido com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos, segundo Hall, estão contidos nas histórias que são contadas sobre esta, memórias que

conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. Lembra Anderson afirmando que a identidade nacional seria uma “comunidade imaginada” e que as diferenças entre as nações residiriam nas formas diferentes pelas quais elas são imaginadas.

Renato Ortiz corrobora a questão ressaltando a importância dos intelectuais como mediadores simbólicos do Estado. Aos intelectuais caberia a função de compreender as crises e problemas sociais para a elaboração de uma identidade que se adeque ao novo Estado Nacional. O novo Estado se refere a momentos onde ocorrem mudanças de ideologias.

O autor, ainda, considera a memória nacional e a identidade nacional construções de segunda ordem, que dissolvem a heterogeneidade da cultura popular na univocidade do discurso ideológico. O folclore, dentro disto, perde o seu significado primeiro, sendo reeditado. Esse mecanismo permite ao Estado, através de seus intelectuais, se apropriar de práticas populares para apresentá-las como expressões da cultura nacional.

Tendo por base, então, as prévias ideias e discussões sobre o Nacionalismo, segundo nossos autores, tentamos focar na próxima discussão a música dentro desta problemática, como esta refletiu os reflexos de turbulenta movimentação social.

I.2 – Nacionalismo Musical

Ao abordarmos o Nacionalismo musical, acreditamos não podermos perder de vista a importância que os ideais românticos tiveram na concepção de Nacionalismo moderno. De acordo com Chernavsky (2009), o liberalismo político, a busca pela originalidade, pelo próprio individualismo e a exaltação do Eu, a valorização dos aspectos culturais locais (a língua, a etnicidade e o folclore) são todas características do pensamento romântico, incorporadas pelos movimentos nacionais. Entretanto, como aponta Hobsbawm (Hobsbawm in: Chernavsky 2009), essas características foram sendo assumidas pelos Nacionalismos em um longo período. Assim, todas as dimensões artísticas do Nacionalismo, inclusive a música, se alimentaram dos ideais românticos, buscando sobre estes o seu arcabouço teórico.

As primeiras manifestações concisas do Nacionalismo musical foram verificadas na segunda fase dos Nacionalismos, dentro da divisão proposta por Hrosch e

Hobsbawm, e, de acordo com Chernavsky, (Chernavsky 2009) seus limites temporais não são precisos, embora possamos definir, segundo a autora, a sua fase áurea entre as décadas de 1890 e 1940, o que viria a coincidir, portanto, com a etapa de radicalização dos Nacionalismos e com a mobilização das massas a favor desse sentimento.

O Nacionalismo musical fez da construção de uma comunidade musical nacional – a qual, como vimos, consiste em uma comunidade musical imaginada – o seu principal objetivo. Da mesma forma, como do “agrupamento” das línguas vulgares correlatas dentro dos limites impostos pelas gramáticas e sintaxes, o Nacionalismo criou uma língua nacional – a qual, segundo Hobsbawm, se tornou um elemento definatório da união entre Nacionalismo e o patriotismo de Estado – da união e pasteurização das múltiplas tradições musicais locais e particulares, o Nacionalismo musical procurou criar uma “música nacional”. Para atingir esse objetivo, os pensadores nacionalistas estabeleceram uma série de preceitos que definiam as características da música nacional que queriam criar. (Chernavsky 2009:24)

Grandes expoentes do movimento foram compositores como Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908), Joseph- Maurice Ravel (1875-1937), Béla Bartók (1881-1945), Manuel de Falla (1876-1946) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959) que podem ser considerados participantes diretos do movimento, já outros compositores, como Claude Debussy (1862-1918) e Igor Stravinsky (1882-1971), embora não diretamente, também compartilharam muitas de suas ideias, e, com suas composições, ajudaram à sua propagação mundial.

Sendo a finalidade principal do movimento a criação de uma linguagem própria e exclusiva de cada povo, ou de cada raça (linguagem da época), uma condição necessária e prévia para se alcançar este objetivo, segundo responsáveis pela propagação das ideias nacionalistas, era a formação e educação de um público nacional que pudesse apreciar e sustentar a produção dessa música. Segundo Chernavsky (2008), além disso, para ser verdadeira, a composição nacional deveria estar inspirada em fontes folclóricas ou primitivas de seu país. E, ainda de acordo com os teóricos do movimento, a verdadeira música nacionalista, obtida da transformação das fontes originais - pelo gênio músico - em composições eruditas, atinge completamente o seu objetivo ao elevar-se de música nacional a música universal.

Apesar da existência de um núcleo comum de ideias e princípios, cada país desenvolveu o “movimento nacionalista” de acordo com suas particularidades, o que resultou em diferentes experiências de Nacionalismos.

Em território espanhol, por exemplo, em diálogo com o que vinha acontecendo na Europa (Península Ibérica), a "consciência de crise", revelada a partir da última década do século XIX, motivou os intelectuais republicanos, quando da instalação da II República, a criar a Junta Nacional de Musica y Teatros Liricos. Esta instituição promoveu a difusão dos ideais e práticas do Nacionalismo musical, estimulando a vida musical e regulamentando a prática da "verdadeira música nacional". Na Espanha, devido a sua conformação histórica marcada pelo longo predomínio do elemento árabe e mouro em grande parte de seu território e, na composição de sua população, pelas conquistas ultramarinas e pela fortaleza do catolicismo, fatores que levaram a uma supervalorização de um longo reinado unificador - no final do século XIX e no início do século XX -, a monarquia continuava exercendo papel muito importante, tanto na política e na economia, quanto na função financiadora da arte. Entretanto, apesar da permanência da prática do mecenato particular e real, a realidade financeira da maioria dos músicos espanhóis era bastante difícil. Desde os primeiros anos do séc. XX formava-se uma moderna escola espanhola de composição que angariava seu espaço.

Segundo testemunhos da época, por um lado a ópera estrangeira e por outro a *zarzuela*, monopolizavam os poucos espaços para a exibição pública da música, sendo que os bons instrumentistas eram monopolizados pelas orquestras que atuavam nos teatros de ópera e de *zarzuela*.

Dentro deste panorama do Nacionalismo musical espanhol, podemos dizer que um fator preponderantemente divergente ao processo do Nacionalismo musical brasileiro seria o que concerne ao público consumidor de música erudita. Na Espanha, à época, seria necessário se fazer educar o público à escuta de obras do repertório erudito "moderno", ao passo que, no Brasil, era preciso se formar um público consumidor de música erudita, como veremos posteriormente. O gosto do público espanhol acreditavam os teóricos do novo movimento, encontrava décadas estancadas no repertório sinfônico romântico, no wagnerismo e na eterna ópera italiana, com suas divas e seus diletantes.

Grande expoente da crítica musical espanhola do período, defensor do Nacionalismo musical espanhol, Adolfo Salazar (1890-1858) preocupou-se com a situação de "inferioridade" que os artistas espanhóis se apresentavam à época dentro do cenário europeu de composição erudita, queixava-se da falta de oportunidades para se apresentarem novas composições, insistindo na verdadeira necessidade de repetição das obras para que, entre outros fatores, a composição conseguisse cativar o público.

Por outro lado, além-mar, no Brasil, a questão de formação de público consumidor de arte nacional aconteceu de forma bastante divergente. Salientamos, em primeira instância, que a história da composição erudita, no caso americano, se distancia muito desta história na Europa (Espanha e Portugal, em foco), principalmente até as primeiras décadas do séc. XX.

No Brasil, a chegada da República fez com que a classe política se empenhasse em apagar qualquer resquício de identificação com a fina monarquia. Seria a modernidade entrando em cena, com novos símbolos sendo criados para a República. Durante os anos da República Velha, com as oligarquias regionais disputando acirradamente o poder político, somente para assegurar o seu crescimento econômico, esse processo de reconhecimento de um novo país começou apenas a ser implementado. A República Nova levou a cabo o projeto de construção de toda uma nova simbologia nacional. Mas foi definitivamente no Estado Novo que tal propósito assumiu seu momento mais grandioso. O novo governo, instaurado em 1930, possuía fortes tendências nacionalistas o que corroborava com os anseios de grande parte da intelectualidade brasileira, que já vinha se articulando em termos de valorizar temas, propostas, projetos e ideias que pudessem fortalecer, ou melhor, criar uma identidade nacional e uma Nação Brasileira.

Os ideais nacionalistas do final do séc. XIX, no Brasil, haviam sido reforçados com as tendências ideológicas vazadas da Europa no período entre-guerras, sendo retomados em 1930, agora com maior vigor.

Segundo Lauerhass, o Brasil passou a se identificar como nação, como entidade sócio-psicológica e cultural, relacionada com o mundo lusitano, mas dotada de personalidade própria. Seria como se cortássemos o cordão umbilical com Portugal. O grupo dirigente passou afinal a considerar o Estado como corporificação política da Nação, tanto a procura como o amadurecimento do Estado Nacional foram tratados com

maior ênfase por intelectuais e maquinária governamental: burocracia, sistema educacional e o exército. (Lauerhass in: Chernavsky 2008:584)

Dentro disto, o governo de Getúlio Vargas (1882-1954) recrutou um grande número de intelectuais que passaram a ocupar postos em diversas áreas de serviço público.

Durante os anos 20 do século passado, disseminou-se uma inquietude no meio intelectual brasileiro. A grande preocupação girava em torno de buscas de estratégias para estimular a produção de arte nacional.

Embora existissem alguns financiadores de arte, atividades ou projetos mais vultosos careciam de patrocinadores. Assim, com a mudança de governo, a grande esperança e expectativa dos artistas eram no Estado, visto, em alguns casos, como a única entidade capaz de manter, estimular e divulgar a produção de arte nacional. O florescimento da cultura nacional, sufocada pela estrangeira, dependia, pois, para muitos artistas, do Estado. O historiador brasileiro Arnaldo Contier (s.d.) corrobora a questão:

os compositores e intelectuais brasileiros ligados ao projeto nacionalista mitificaram o Estado como o sujeito da História. Somente o governo, através de seus agentes competentes, poderia desenvolver o ensino e apoiar e divulgar a música brasileira entre as camadas dominantes e subalternas da sociedade. Daí porque muitos desses intelectuais procuraram participar da máquina burocrática-administrativa do Estado. Assim, poderiam concretizar os sonhos acalentados desde os anos 20... (Contier in: Chernavsky 2008).

Villa-Lobos, grande nome intelectual-musical à época, merece um parêntese dentro desta condição. Se o ápice do Nacionalismo no Brasil, tal qual o estamos entendendo, aconteceu no Estado Novo de Vargas, a sua trilha sonora se fez com Villa-Lobos.

Ao assumir a direção da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), já no mandato de Vargas, em 18 de abril de 1932, Villa-Lobos corrobora com toda esta exposição. Ele era o intelectual, do momento, que acreditava que a criação de diversos orfeões em todo o Brasil (ideia que só posteriormente foi concretizada), visto que inicialmente o ensino do canto orfeônico foi obrigatório somente nas escolas do

Distrito Federal do país, seria a máxima para a consolidação e propagação de ideias nacionalistas.¹

Villa-Lobos, entretanto, segundo o autor José Maria Neves (1943-2002), não precisou esperar pela eclosão do Modernismo para orientar a sua obra nesta tendência. Lembramos que Modernismo e Nacionalismo, para o caso específico do Brasil, foram movimentos indissociáveis, já que o academicismo aqui significava padrões europeus.

A prática coral nas escolas não visava a formação para uma "fisionomia musical brasileira", como disse o maestro em discurso que pronunciou no salão Assírio do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 15 de outubro de 1939, segundo original da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro: " Sei bem que o gosto e a opinião pública não se impõem, mas educam-se". O que estaria, propositalmente ou não, em diálogo com o que vimos do universo musical nacionalista espanhol, porém com alguns anos de diferença.

O projeto, contudo, não foi adiante. Vários especialistas fazem uníssono ao dizer que a situação da educação musical nas escolas brasileiras era muito ruim à época, quando não inexistente.

O projeto perdeu para a música popular, por força do rádio, que consagrou o samba (novo símbolo do Nacionalismo musical brasileiro) e jogou a arte erudita ao segundo plano.

O uso do folclore e o incentivo à prática coral como fator de educação musical remontam à corrente modernista-nacionalista no Brasil (liderada pelo musicólogo Mário de Andrade). Andrade pregava a música folclórica nacional como fonte essencialmente brasileira de criação estético-musical, desprovida da contaminação dos gêneros musicais europeus. Além desses elementos, a música coral viria carregada de valor social (ao contrário da "música de elite", tida, então, como individualista e sem engajamento social), sendo considerada por Mário de Andrade (1893-1945) como a "mais coletiva de todas as artes". O canto em conjunto era o símbolo dessa coletividade.

¹ Algumas das peças corais utilizados nos orfeões foram ornados com elaboração de diversas harmonizações pianísticas para fim de concerto sendo o objetivo último o de perenização de traços sonoros da identidade nacional.

Mário de Andrade esteve bem à frente para seu tempo em muitas questões relativas à música brasileira, mas faltava-lhe, ainda, algumas percepções, principalmente relativas a questões como as de circularidade cultural. Tinha, muitas vezes, uma visão estanque em relação a diversos aspectos inerentes à música brasileira. Como exemplo, seria sua convicção, por diversas vezes manifestada, de que o Estado deveria ser o principal, senão o único, responsável em relação à melhoria da qualidade da arte nacional: "Nos faltam os conjuntos nacionais dirigidos por artistas autênticos, executando compreensivamente numerosa música nacional, para que esta acuse os autores de suas falhas e culpas. Mas para isso a proteção dos governos é indispensável, pois a situação econômica do país não provoca a útil concorrência estrangeira nem estimula as forças nacionais." (Andrade 1941:38).

Como percebemos, seria um discurso próximo ao proferido por Salazar, na Espanha, transformando a necessidade de formação e educação do público em máxima do movimento do Nacionalismo musical.

Também dialogando com a Europa, Portugal, no caso, país tanto pertencente à Península Ibérica como colonizador do Brasil, por assim só passível de ser chamado país irmão do Brasil, percebemos uma história do Nacionalismo musical não tão distante dos casos abordados anteriormente. Podemos até afirmar próxima.

Por acreditarmos ser impossível dissociar o que vinha acontecendo política e socialmente da música, sem contar que nossos compositores participaram do processo de alguma forma, vamos abordar a chegada do Estado Novo (1933-1974), em Portugal, sublinhando a denominação Estado Novo, na medida em que tivemos, também no Brasil, um "Estado Novo", por um período menor de tempo sim, mas com alguma proximidade de ideias, entre elas o Nacionalismo.

Em Portugal, ao longo dos finais da década de 1920, assiste-se a um sistemático trabalho de endoutrinação que atingiu largos setores da vida nacional. Quando o regime se afirma institucionalmente com a aprovação da Constituição de 1933, muitos dos que viriam a ser os traços caracterizadores do Estado Novo, ao longo das décadas seguintes, estavam já delineados ou até claramente definidos. A afirmação do Nacionalismo é notória, nos remetendo ao caso brasileiro diversas instituições como museus, diversas exposições bem como a arte em geral passaram a ser solicitados com fins políticos e ideológicos.

A máxima "o que é realmente ou verdadeiramente português" estava em alta. Não poderiam ficar de fora os atos de reconquista ou as navegações de redescobrimento ou, ainda, as expressões vernáculas do viver campesino. Um grande fundamento do Estado Novo, na verdade, foi o da unidade na diversidade. Portugal era uno porque diversificado no seu seio - uma manta de retalhos - Do Minho ao Algarve (ou do Continente a Timor), Portugal assentava uma boa parte da sua unidade nacional na riqueza cultural das tradições populares.

Os pressupostos essenciais de construção do Nacionalismo português foram: a Nação, o Território, a História e as Tradições.

A antiguidade das fronteiras estáveis e a exploração de alguns dos eventos históricos, onde se pretendia buscar a antiguidade da "alma" nacional, fizeram convergir, no discurso nacionalista, a Nação e o Território, tendo se desenvolvido a tese de sua indissociabilidade. A Nação fundara-se (talvez antes) na vontade de independência medieval face ao resto da Península; o Território fora conquistado e mantido (com sacrifícios) pela Nação. O recurso à História surgia como natural: refazer a glória pátria (pisoteada pela república), segundo exemplos de portugueses do passado, a História seria pródiga. Olhar para trás era, pois, atitude do regime, defendida como instrumento indispensável à realização de um de seus escopos maiores: reafirmar uma respeitável portugalidade.

Enquanto as lições da História mostravam o que era ser realmente português, suscitando um sentimento de preservação de monumentos, objetos e documentos; por outro lado, o povo, povo aqui inventado pelo Estado Novo, essencialmente ignorante, justo, bom e nacionalista, representava a alma nacional. Transportava com ele uma longa Tradição que o Nacionalismo deveria ser capaz de honrar e de aproveitar. O Povo, a Tradição e a História formavam a argamassa unificadora do presente com o passado, integrando-se no esquema ideológico do regime.

Isto durou também nos anos subsequentes à 2ª Guerra Mundial. O Estado continuou a afirmar os mesmos princípios ideológicos que haviam sido as bases da sua construção inicial. Entre eles o Nacionalismo.

Este Nacionalismo, em âmbitos musicais, na avaliação da musicóloga portuguesa Teresa Cascardo, não teve um saldo positivo, opinião que vem a corroborar

Paulo Ferreira de Castro, também português, estudioso do assunto. Castro chega a afirmar que o mais característico do Nacionalismo musical português foi a sua incapacidade de “construir uma imagem de identidade nacional” (Castro in: Cascudo 2000:182) que pudesse ter sido reconhecida como tal pelo grupo social que a suscitou.

Para Cascudo, a renovação do Nacionalismo ocorrida no último terço do século XIX, não seria consequência direta da Revolução Francesa, mas uma nova fase histórica propiciada por diversas circunstâncias, entre as quais as unificações alemã e italiana. Cascudo vai além afirmando que a “inconsistência” detectada por Ferreira de Castro no Nacionalismo musical português seria, por ventura, uma das características do nacionalismo musical em todos os países europeus, resultante de uma súpula de fatores heterogêneos, entre os quais o que os compositores dizem das suas obras, as suas obras, o que a crítica pensa das mesmas e o que o público vê e ouve nelas.

A autora lembra, também, do caráter utópico do Nacionalismo musical, no qual se previa a criação de uma música no interior das margens de uma fronteira política, assim como seria a questão das línguas nacionais.

O caráter nacionalista no âmbito da cultura, da música, para Portugal teria a ver com a descoberta de fontes que fundamentassem uma continuidade cultural, isto é, a tradição nacional, isto se baseando em uma premissa de que as últimas décadas do século XIX foram os anos da “invenção de Portugal”, o momento de “emergência da entidade chamada Portugal na vida dos portugueses.”.

Teófilo Braga (1823-1924), citado por Cascudo, reafirma que a tradição é a única fonte de onde deriva a inspiração individual e estende esta influência ao âmbito da música quando defende que a renovação musical de cada país deve forçosamente passar pelo uso das melodias populares na canção erudita, uso este que não deve ser exclusivamente técnico, não se tratando de “elaboração” de melodias, mas de “fixação” de uma “tonalidade nacional” através da música.

Para Manuel Ramos, também lembrado por Cascudo, a emancipação da música portuguesa deveria ter vindo pela mão do Nacionalismo, fundamentada na “base orgânica” da tradição que não seria mais do que o temperamento da raça exemplificado na história. Contudo, o autor não deixou de acreditar que esta nova fundação nacional

no âmbito da prática artística revelava-se especialmente difícil na música, especialmente a portuguesa.²

Afirma ainda Ramos que a condição de “nacional” é necessária para qualquer manifestação artística, dado que todas elas podem ser entendidas tão só enquanto revelações do temperamento do criador que, por sua vez, está determinado e delimitado por uma série de fatores entre os quais estão a raça e o meio onde desenvolve a sua atividade (Ramos in: Cascudo 2000).

I.2.1 – Nacionalismo Musical no Brasil

I.2.1.1 – Teorias da Brasilidade

De acordo com o musicólogo brasileiro Mário de Andrade, em seu livro *Ensaio à Música Brasileira*, as características da música nacional se encontrariam nas suas constâncias, que seriam as partes constitutivas e frequentes das músicas populares/folclóricas: os ritmos, as melodias, a polifonia, a instrumentação e as formas brasileiras.

Quando Mário de Andrade se refere à música popular, este popular certamente se traduz no elemento indígena, negro, caboclo, escravo ou os imigrantes portugueses. Um pouco mais adiante na história, o autor brasileiro Alfredo Bosi (1936-), ao fazer uma clara divisão entre as culturas (como sabemos, é impossível, indissociável, o diálogo entre a música “popular” e a “erudita” e culturas), as separa em “erudita”, associada às universidades e tudo que se produz culturalmente dentro desta; “criadora individualizada”, composta por escritores, compositores, artistas plásticos, dramaturgos, enfim, intelectuais não associados às universidades; “cultura de massas” ou “indústria cultural”, lembrando o texto chave contido em “A Dialética do Esclarecimento”, escrito por Adorno (1903-1969) e Horkheimer (1895-1973), concebida como uma indústria que deve preencher uma função social: ocupar o espaço de lazer que resta ao trabalhador e operário depois de uma jornada de trabalho, sem pensar nos problemas inerentes ao seu cotidiano; e, finalmente, a cultura “popular”, definida pelo autor como aquela

² Ramos advoga defesa do Nacionalismo musical baseado no uso da música popular. O autor explica ainda que com Glinka (1804-1857) se chegou à necessária fusão entre o elemento popular e o culto, o qual fez com que germinasse uma autêntica música nacional (Ramos in: Cascudo 2000).

pertencente aos que vivem e viveram sob o limiar da escrita, como afirma o autor: “(...) tudo o que estiver sob o limiar da escrita e, em geral, aos hábitos rústicos ou suburbanos, é visto como sobrevivência das culturas indígenas, negra, cabocla, escrava ou mesmo portuguesa arcaica: culturas que se produziram sempre sob o ferrete da dominação.”(Bosi 1992:323)

Todos esses elementos, pois, grosso modo, o índio, o negro e o português, de alguma forma estavam no Brasil, mas haviam deixado para trás sua terra. Dentro deste panorama, a “melancolia” se ergue como uma “característica psicológica” comum inerente à sociedade brasileira. A nostalgia foi elevada à categoria de elemento coletivo comum, porque representava a nação.

Vários teóricos, assim, insistiram na obrigatoriedade da presença de elementos musicais advindos da cultura das três raças formadoras do povo do Brasil na música, para que pudéssemos entendê-la como genuinamente brasileira.

Enfim, estaríamos preenchendo as lacunas que surgiram no novo governo republicano, instituído em 1889, que buscava a sua legitimação através do apelo nacional. Uma unidade cultural que se fazia necessária e a questão “o que é nacional?” era uma constante, mais uma de nossas recorrências. Quando digo nossas, assumo minha nacionalidade brasileira.

A falta de identidade cultural nacional foi encarada por setores da intelectualidade como um claro resultado do “atraso” do Brasil face aos países europeus, sendo o motivo desse atraso relacionado ao “caráter indolente” do povo brasileiro, e este último à miscigenação. Entretanto, assumir o mestiço como a identidade “racial” do brasileiro foi problemático.

Surgem teorias favorecendo o branqueamento da população, sendo a imigração de representantes de “raças europeias” estimulada para concretização de tal fato. O embranquecimento era necessário para “civilizar o povo”. De acordo com alguns teóricos, a matriz dessa ideia advinha de teorias do filósofo francês Joseph Arthur de Gobineau (1816-1882), para quem a mestiçagem funcionava como um degenerador de raças. O paradoxo apontado pelo filósofo era simples: ou a tribo permanecia selvagem ou misturava-se (e degenerava-se) para atingir a civilização. A partir de uma

interpretação otimista das teorias de Gobineau, os pensadores brasileiros defendiam a miscigenação como um elemento positivo, um meio legítimo para o progresso da nação.

Foi, entretanto, somente durante a década de 30, do século passado, que teorias para o social, a dimensão psico-social, como as do antropologista Gilberto Freyre (1900-1987), ganharam força no Brasil. O momento era propício, sem dúvidas. O novo governo lançava mão de todos os meios para criar na população uma sensação de homogeneidade, valorizando a cultura e os traços nacionais. Logo após o golpe de 1937, o então presidente Getúlio Vargas chegou adotando uma tática direta: queimou as tradicionais bandeiras dos Estados brasileiros em uma cerimônia pública no final de novembro de 1937. O estratagema tinha como objetivo minar clãs políticos tradicionais nos Estados principais e criar, em lugar deles, uma rede de alianças locais de orientação nacional.

A criação de uma identidade nacional estava bem exemplificada no projeto de reforma do, então ministro, Gustavo Capanema (1900-1985), onde se mantinha a cargo do ensino secundário o estudo das humanidades, um projeto de preparação da elite, segundo os cânones da erudição, e ao ensino básico, confiava-se o desenvolvimento da mentalidade, coesão moral, amor ao Brasil e seus heróis, além de seus feitos históricos. Decorrente disto, o sentido de obediência cívica (Abdalla 2005)

Segundo a historiadora Marilena Chaui (1941-), existe uma indeterminação fundamental no Nacional que é recusada pela ideologia nacionalista. Busca-se uma unidade que anule as divisões sociais, uma Nação determinada.

É essa indeterminação fundamental do Nacional que é recusada pela ideologia nacionalista. Assim como a teologia e a metafísica sempre se empenharam em oferecer provas da existência de Deus e do Mundo, sejam provas a priori (da essência de Deus ou do Mundo se deduz a necessidade de suas existências) sejam provas a posteriori (da finitude do Mundo e das criaturas se deduz a existência do Mundo finito), assim também, substituto moderno da teologia e da metafísica, o nacionalismo não faz senão produzir provas a priori e a posteriori da existência da Nação como um ser determinado, uma essência, uma substância e uma idéia(...) (Chaui 1994:107)

Podemos dizer que a unidade musical nacional brasileira consiste na utilização de elementos musicais provenientes da cultura das três raças formadoras do povo brasileiro. A melancolia seria seu traço marcante e a recorrência outro fator

preponderante. O músico brasileiro deveria absorver esses elementos, tratá-lo com técnicas modernas, compondo músicas motivados pelo espírito nacional.

I.2.1.2 – A Corrente Estética do Nacionalismo e o Piano

A corrente estética do Nacionalismo pode também ser vista sob um olhar focado no piano e seus expoentes “nacionais”.

No Brasil, país onde a valorização das riquezas folclóricas nacionais encontrou resistência da parte de uma sociedade ainda demasiado dependente dos gostos tradicionais europeus, o que fazia, apesar da riqueza do populário musical negro, com que o público das sociedades de concerto desprezasse qualquer esforço neste sentido, encontramos essa música baseada no folclore, apesar do atraso nos aplausos, em abundância para piano.

O compositor Brasília Itiberê da Cunha (1846-1913) teria escrito a primeira obra-piano solo e nacionalista –, no ano de 1869 – dando-lhe o subtítulo de *Fantasia Característica*, em ritmo de habanera, então muito popular. O jornal *O Correio Paulistano*, de 17 de junho de 1869, anunciou a obra como sendo o início do movimento de autoafirmação nacional. Brasília Itiberê da Cunha compôs várias outras peças para piano já introduzindo a vertente nacional. Outros nomes de precursores do nacionalismo pianístico, neste país, seriam Alexandre Levy (1864-1892), Alberto Nepomuceno (1864-1920), Ernesto Nazareth (1863-1934), Francisco Braga (1868-1945), Barroso Neto (1881-1941), Luciano Gallet (1893-1931) e Luís Levy (1861-1935), segundo o musicólogo Vasco Mariz. Particularidades, como o fato de Luciano Gallet ter nascido pós Villa-Lobos e o último ser considerado não precursor, mas da primeira geração nacionalista existem. Segundo Mariz, as primeiras harmonizações de canções populares de Gallet datam de 1921, Villa-Lobos já havia escrito várias de suas canções típicas brasileiras em 1919.

Villa-Lobos fez parte da primeira geração nacionalista, tendo sido um dos grandes nomes do movimento pianístico nacionalista no Brasil. Embora não tenha sido um bom pianista e muito menos um virtuoso, a sua obra para piano é das mais sólidas da literatura musical brasileira. O compositor deu valor excepcional ao ritmo em todos os seus aspectos. Desde as *Danças Africanas* (1914), em que seu estilo se concretizou, percebe-se essa preocupação rítmica se acentuar gradativamente em suas obras. Sempre

originalíssimo, evitou a rotina a todo custo, tendo sido muito pessoal em seus primeiros experimentos no terreno pianístico. Sua obra adquiriu personalidade inconfundível, conquistando o ouvinte por seus timbres sedutores e ritmos desusados, interessando o técnico com a feitura arquitetônica complexa e esmagadora do *Rude poema* (1926).

Souza Lima, nos seus *Comentários sobre a obra pianística* de Villa-Lobos afirma:

O fato de não ser um especialista do piano surpreende-nos quando constatamos que sua produção pianística manifesta, desde os primeiros trabalhos, uma maneira tão particular de tratar o instrumento, contradizendo aquela impressão e parecendo-nos tratar-se, realmente, de um pianista militante, conhecedor de todas as minúcias e os segredos da técnica e, o que é ainda mais extraordinário, revelando processos novos, fórmulas diferentes de mecânica pianística, problemas rítmicos absolutamente fora dos usuais, tudo sempre a serviço de efeitos sonoros inéditos. (Lima in: Mariz 2000:167)

Já dentro da segunda geração nacionalista encontramos expoentes musicais como Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948), Dinorah de Carvalho (1895-1980), Frutuoso Viana (1896-1976), Brasília Itiberê (1896-1967), Jaime Ovale (1894-1955), Hekel Tavares (1896-1969), Ernani Braga (1898-1948), João de Souza Lima (1898-1982), Osvaldo Cabral (1900-1990), Armando Albuquerque (1901-1986), Osvaldo de Souza (1904-1995) e Francisco Mignone (1897-1986).

Lorenzo Fernandez teve um Nacionalismo que descende de Nepomuceno e não de Villa-Lobos, sendo os grandes compositores que se aliaram a Villa-Lobos, na sua luta pelas tendências nacionalistas brasileiras de primeira geração, como Gallet, filho de franceses, Mignone e Guarnieri, filhos de italianos e Lorenzo Fernandez, filho de espanhóis. Já Francisco Mignone, por exemplo, segundo Vasco Mariz, captou excepcionalmente bem as constâncias folclóricas negras, aculturadas no Brasil.

A terceira geração nacionalista teve como líder Camargo Guarnieri (1907-1993) e como expoentes Radamés Gnattali (1906-1988), Waldemar Henrique (1905-1995), José Siqueira (1907-1985), Luís Cosme (1908-1965), José Vieira Brandão (1911-2002), Ascendino Teodoro Nogueira (1912-2002), Aluísio Alencar Pinto (1912-2007) e Alceu Bocchino (1918-2013).

Guarnieri, apesar de descendente de italianos, já se iniciou como compositor autenticamente brasileiro. De suas quase duzentas canções, nenhuma foi baseada em texto estrangeiro. Defendeu a autêntica música brasileira, criticando a tendência atonal de muitos músicos, influenciados por Koellreutter. Sobre este autor e Villa-Lobos, afirma Vasco Mariz: “Poucas notas bastam para recordar Villa-Lobos, outras tantas notas são suficiente para identificar a assinatura de Guarnieri. Assim são os grandes da música.” (Mariz 2000:258)

As correntes pianísticas, para o caso do Brasil, a seguir, giraram em torno de nomes como Cláudio Santoro (1919-1989) e, em uma tendência pós-nacionalista, César Guerra-Peixe (1914-1993) e Eunice Katunda (1915-1990).

I.3 – Tendências do Pós-Nacionalismo

Visto as particularidades do Nacionalismo e Nacionalismo musical no Brasil, abordamos, então, neste momento, o pós-Nacionalismo.

Segundo o autor francês Jean-Marie Guéhenno (1949-), o ano de 1989, com a queda do muro de Berlim, não fechou uma época que começou em 1945, nem em 1917, mas sim pôs fim àquilo que foi institucionalizado graças a 1789, marcando o final da idade dos Estados-nação. Assim, entendemos que abordar o pós-Nacionalismo, na verdade seria abordar esse período de desaparecimento dos Estados-nação.

Para Guéhenno,

Uma nação se define em primeiro lugar por aquilo que ela não é: ela não é um grupo social, ela não é um grupo religioso, ela não é um grupo racial. Em outras palavras, os vínculos que unem os cidadãos de uma nação são o produto de um encontro único de circunstâncias históricas, e não se reduzem nunca a uma única dimensão social, religiosa ou racial. (Guéhenno 1999:16).

Para o autor francês, um ponto de diferenciação entre as comunidades europeias e as demais comunidades reside na existência de uma memória do que elas já foram, além da clara demarcação de seus limites, limites estes já progressivamente desvalorizados nos tempos pós-nacionalistas com o fortalecimento de uma estrutura baseada em transporte aéreo e telecomunicações, que revaloriza o homem. O essencial

não seria mais dominar um território, mas ter acesso a uma rede. A nação vai desaparecendo assim... Para Guéhenno, a política também foi desaparecendo com ela.

Essa idade pós-nacional, poderia ser qualificada de imperial, ressalta o autor, na medida em que, como o Império Romano, sua “fronteira” não seria mais constituída por uma linha que divide um espaço e separa os homens (os que exercitam ou não a soberania), mas, antes, uma margem incerta; a plenitude de uma soberania não bateria de frente, como na época dos Estados-nação, com a plenitude de outra soberania, lá do outro lado do rio. O mesmo movimento que tende a relativizar as fronteiras no interior da Comunidade Europeia relativiza as fronteiras da própria comunidade, a crise de identidade, a descentralização e as múltiplas identidades estão, dentro disto, instaladas. O mundo passa a ser mais estável pelo fato de ser mais flexível.

A uma “religião” chamada Nacionalismo misturada a uma força absoluta chamada Estado-nação caberia a eclosão dos grandes massacres do século XX, conclui Jean-Marie Guéhenno.

Na verdade, quando falamos em pós-Nacionalismo, estamos nos referindo a um pós-modernismo, já que Nacionalismo e Modernismo são ideias praticamente indissociáveis para O Brasil. Lembramos aqui algumas considerações para os termos Modernismo, modernidade e moderno, segundo o autor Teixeira Coelho: Modernismo é o fato, a modernidade é a reflexão sobre o fato e o moderno é, não raro, a consciência neurotizada da modernidade.

Segundo Coelho,

O período pós-moderno começou nos últimos vinte e cinco anos desde o século XIX e definiu-se exatamente pelo assentamento do imperialismo e conseqüente declínio do Estado nacional, superado por um processo de interação internacional. Nessa linha, pós-história e pós-moderno recortam e recobrem uma mesma realidade, no entanto chamado por Baudelaire de “modernidade”. (...) Nada impede, claro, que Marx e Joynbee tenham visto mais longe e que os tempos pós-modernos comecem mesmo em algum momento dos oitocentos. (Coelho 1986:60 e 61)

Coelho prossegue afirmando que, se seguirmos o filão do “pós-industrial”, a pós-modernidade, genericamente entendida, teria início com o final da segunda Guerra Mundial, sendo este momento divergente quanto a seu início, pois há outros autores que consideram seu início no final dos anos 60, nada mais sendo do que um moderno

tardio, Para Jean Maurice Eugène Clément Cocteau (1889-1963), por exemplo, o moderno foi de 1912 a 1930.

Há, ainda, os que defendem a necessidade de definir a pós-modernidade por alguma coisa de específico, que só se pode encontrar no campo da produção cultural propriamente dita e na área da estética. Neste caso, somente em algum momento dos anos 60 surgiu esta sensibilidade, sendo os países de primeiro mundo o local principal de surgimento do movimento.

Dentro do contexto, nos primeiros anos da década de 30 a música era expressa por Igor Stravinsky com algumas frases que causaram furor. Stravinsky afirmava que a música era “incapaz de exprimir seja o que for: sentimento, atitude, estado psicológico, fenômeno da natureza”. A expressão jamais foi propriedade imanente da música:

Se a música parece exprimir alguma coisa, é apenas ilusão e não realidade (...) um elemento adicional que por convenção tácita e inveterada emprestamos, impusemos a ela, como uma etiqueta, um protocolo, uma roupa enfim que por hábito ou inconsciência acabamos por confundir com sua essência. (Coelho 1986:142)

Se Stravinsky é o emblema adequado dos tempos modernos da música, Schoenberg (1874-1951) pode ser aquele que mais se aproxima de uma fronteira entre a modernidade e alguma outra coisa para a qual apontam os limites dessa modernidade – ele, que não apenas se aproximou deste ponto como o atravessou várias vezes nos dois sentidos, no que assume uma atitude francamente pós-moderna.

A ideia, segundo Coelho, é que Schoenberg, com seus três “períodos” pós-tonal, atonal e dodecafônico, este entre 1923 e 33 aproximadamente, representa, para a música, um momento tão significativo quanto o da cristalização do barroco e do romantismo (Monteverdi, 1567-1643 e Beethoven, 1770-1827). Da mesma forma que nenhum compositor do século XIX tem sentido para os ouvidos da modernidade, se não tiver sido sensível à proposta de Beethoven, o ouvido dos novos tempos modernos e pós-modernos só teria seu sentido estruturado se a proposta musical que chegar até ele revelar sua passagem por Schoenberg – e nunca um sentido musical, aparentemente, resistiu tanto à incorporação pelo ouvido quanto este, ainda hoje; resistiu e resiste muito mais do que os sentidos do olho e do corpo resistiram à arquitetura moderna, por exemplo.

Quanto à música das duas décadas seguintes, 60 e 70, vê-se designada pelo rótulo da “revolução permanente”, a música “deste momento” vive uma tensão entre o “tudo vale” e o “nada presta”, segundo, ainda, Teixeira Coelho. Sobre o pós-moderno popular é enfático ao dizer que o gênero ainda está por nascer.

Não podemos deixar de citar, também, movimentos muito importantes do período pós-moderno, como *Fluxus*, o *Música Viva* e *Música Nova*. *Fluxus* foi um movimento inovador e idiossincraticamente de vanguarda do início dos anos 60; teve uma pré-história de música experimental e poesia concreta nos anos 50 e uma pós-história de minimalismo, arte conceitual e da performance nos anos 60 e 70. Sua conexão principal foi germano-americana, segundo o autor Andreas Huyssen (1942-).

Já o *Música Nova* teria sido uma experiência musical alemã (Darmstadt), resultado de uma apologética continuação do “melhor da cultura alemã” pós-segunda guerra. Segundo Adorno, um dos mais astutos observadores do modernismo em música, a nova música envelheceu cedo, houve perda da tensão interna e força crítica, além de uma incorporação a uma cultura administrativa afirmativa, como salienta Huyssen.

O *Música Viva* aconteceu no Brasil, “terra tupiniquim”. Criado em 1938, por obra do musicólogo alemão Koellreutter (1915-2005), que estava, então, morando no Brasil, desde o ano de 1939 e ao longo de toda a década de 40 desenvolveu um movimento pioneiro de renovação, tendo por meta instaurar uma nova ordem no meio musical, inicialmente no Rio de Janeiro e, após, em São Paulo, tendo a proposta de ineditismo de propostas na área cultural, além de atualidade do pensamento musical, convergência com tendências estéticas, filosóficas e políticas da vanguarda internacional e, assim, gerador de dinamismo junto ao ambiente da época no Brasil.

Assim, pós-Nacionalismo e pós-Modernismo tiveram suas tendências. Veremos, adiante, como a década de 1930 no Brasil se situou dentro disto tudo.

Capítulo II

A Década de 1930 – Contextualização Histórica - Política e Econômica

Recorte temporal de nossa tese, onde nos movemos em busca do que vinha acontecendo dentro da efervescência pianística da cidade brasileira do Rio de Janeiro, a década de 1930 merece uma contextualização em termos históricos, políticos e econômicos, visto que um de nossos enfoques metodológicos de pesquisa é a dialética, e dentro disto, a música participa ora como doadora, ora como receptora de tendências da história, política e cultura das sociedades.

É de saber comum que os anos 30 do século passado foram um momento turbulento dentro da história política-social-econômica mundial, não menos por isso corrobora a questão a eclosão, em seu término, da 2ª. Guerra Mundial.

Época sangrenta, foi neste período que Hitler, na Alemanha, ascende ao cargo de chanceler, dando início ao genocídio do que considerava “raças inferiores”, especialmente os judeus. Em 1939 inicia-se, então, o processo da 2ª Guerra Mundial, sucessora da Guerra Civil Espanhola (1936-1939).

Por muitos contemporâneos considerada a pior década do século passado, iniciada logo após a quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque, em 1929, e finalizada com a eclosão da 2ª. GM, este período merece um maior aprofundamento de ideias, visto que o Brasil, dentro deste o Rio de Janeiro, não poderia ficar totalmente isolado de tamanhos acontecimentos dentro da história político-social mundial. Capital do Distrito Federal, à época, o Rio de Janeiro foi palco também, no período, de acontecimentos importantes dentro do cenário político-social nacional, o que, mais adiante veremos em comprovadas discussões, também tendenciou a música nacional e finalizaremos o capítulo nos direcionando a uma abordagem estética dos anos 30 no Brasil.

II.1 – A Década de 1930 nos Estados Unidos da América

Abordaremos o período nos EUA buscando dialogar com a situação brasileira.

Os anos 1920 foram, para parcelas importantes da sociedade americana, uma época próspera. O consumo, crescimento econômico, esplendor e abundância faziam crer em excelentes perspectivas futuras.

No entanto, o outubro de 1929, com a quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque, tornou evidente que algo de errado acontecia com a então próspera sociedade americana.

Quando, em 1933, o presidente Franklin Roosevelt (1882-1945) assumiu a presidência da República e lançou o *New Deal*, o desemprego atingia a quase 12 milhões de trabalhadores.

Segundo Flávio Limoncie, que pesquisou em sua tese de doutorado sobre os inventores do *New Deal*, ainda no século XXI existe controvérsias sobre as causas da Grande Depressão, refletindo as distintas escolas de pensamento econômico (Limoncie 2003).

O autor afirma:

Uma visão abrangente das razões da Grande Depressão deve levar em conta elementos advindos das diferentes interpretações. Assim, por exemplo, os problemas políticos e econômicos da Europa construída pelo Tratado de Versalhes levaram de fato a Alemanha a uma situação de fragilidade e dependência de investimentos e empréstimos norte-americanos, fragilizando-a e tornando-a vulnerável quando os EUA repatriaram seus capitais após o fundamento da crise. (Limoncie 2003:124 e125)

O Brasil, na condição de país exportador de produtos agrícolas, foi bastante e profundamente atingido por uma queda do comércio internacional, dentro deste cenário. A crise do liberalismo de 1929 se deu em terras tupiniquins de forma distinta do caso norte-americano, começando pelo fato de que a acumulação fordista sequer havia sido introduzida em nossa indústria³.

A crise nas exportações de café deixava patente a fragilidade da economia brasileira, por conseguinte do Estado Brasileiro. Como reação à crise, o Estado propõe um projeto industrializante, sendo que sua expansão dependia da dinâmica da acumulação privada.

³ As inovações organizacionais e tecnológicas no chão-da-fábrica da indústria automotiva conheceram, na Ford Motor Company, seu impulso definitivo no início da década de 1910(...) o fordismo vinha alavancar a Ford Motor Company como a mais importante montadora americana da década. (Limoncie 2003:106 e 107)

Entrementes, o Brasil manteve uma relação amistosa com os EUA no período, mesmo após o advento, em 1936, do Estado Novo no país sul americano. Summer Welles, subsecretário de Estado dos EUA entre 1937 e 1943, um dos artífices da política de boa vizinhança, chegou mesmo a defender Getúlio Vargas⁴ das acusações de filo-fascismo e filo-nazismo, afirmando que o governo de Vargas (anos 30, no Brasil) havia proporcionado grandes benefícios ao povo brasileiro.

A chamada “quinta-feira negra” do mês de outubro de 1929, que fez a Bolsa de Valores de Nova Iorque cair cerca de 40 pontos em um único dia, levando, pois, junto o sonho de enriquecimento rápido e fácil de uma enorme massa de pequenos investidores, não veio a desfavorecer laços entre EUA e Brasil.

O presidente Franklin Roosevelt, sucessor do presidente republicano H. Hoover (identificado como símbolo da sociedade capitalista) inaugurou, em paralelo com a proposta de um *New Deal*, um estilo inédito (e intimista) de contato com a nação: uma conversa em rede nacional de rádio, definida como uma “conversa ao lado da lareira”. (Moreira s.d.: 3)

As rádios, então, obtiveram seu “boom” neste momento, tanto nos EUA como no Brasil, como veremos na abordagem em capítulo posterior. Auxiliavam os presidentes, aqui, no caso, o presidente Roosevelt e o seu *New Deal*, a promover uma espécie de antídoto psicológico e material, levantando o moral das pessoas, para o caso americano, bem em baixa desde a Depressão de 1929. Na rádio Franklin Roosevelt encontrou o meio mais eficiente para se comunicar diretamente com o país, explicando suas atividades e aumentando seu apoio popular.

Explicitando um pouco mais sobre o *New Deal* (numa tradução literal para o português “novo acordo”) esta estratégia Rooseveltiana foi baseada no pensamento do economista John Maynard Keynes, segundo o qual em determinados períodos o Estado deve intervir na economia, regulando-a.

⁴ Getúlio Vargas (1882-1954). Pouca coisa na história de Vargas antes de 1930 sugeria que ele estivesse prestes a tornar-se a figura dominante da política brasileira nos próximos 25 anos. Seria difícil distinguir a ambição desse homem baixo e gordo apaixonado por charutos da de muitos outros membros da elite política da República Velha (Skidmore 2010:40)

Foi exatamente o que Roosevelt fez, intervindo em todo o sistema produtivo. Um audacioso plano de obras públicas foi criado primeiramente, com o objetivo de garantir empregos à população. Em seguida, o sistema financeiro foi contratado desvalorizando o dólar, a fim de favorecer as exportações. A previdência social também foi criada com o objetivo de proteger os trabalhadores e criou-se ainda a administração de recuperação nacional, com o objetivo de induzir os empresários a estabelecer entre si acordos sobre preços, salários e programas de produção, eliminando a livre concorrência.

O controle estatal também se estendeu aos investimentos, pois os lucros das aplicações em ações, títulos ou fundos começaram a ser taxados. As horas de trabalho foram diminuídas e os salários tiveram de permanecer no mesmo patamar. Um salário mínimo nacional foi criado e, ao mesmo tempo, o governo assumiu as dívidas dos pequenos proprietários e ofereceu facilidades de crédito e prêmios para fazendeiros que alcançassem as metas de produção estabelecidas pelo Estado.

Assim, mesmo tendo sofrido imensas e severas críticas, o plano de Franklin Roosevelt fortaleceu e consolidou o sistema capitalista nos EUA. Nos anos de sua aplicação, o grande capital passou por um intenso processo de desenvolvimento e concentração, enquanto pequenas empresas eram eliminadas ou absorvidas.

Em diálogo com o mesmo momento, anos 1930, no Brasil, percebemos que Getúlio Vargas teve ideias próximas em seu governo, como veremos adiante. No Brasil, por exemplo, o modelo corporativo surgiu não como resultado de uma evolução espontânea, senão que foi introduzido a partir de uma política deliberada do Estado, com o objetivo de definir a forma de inserção dos novos atores.

O Estado, a partir do momento que controla as estruturas corporativas, se fortalece, fragilizando sindicatos e a burguesia industrial. Sendo que, segundo Limoncie, “as visões que enfatizam o caráter pluralista das relações de trabalho nos EUA e as visões do corporativismo no Brasil pecam por enfatizar ora a sociedade civil, ora o Estado, como protagonistas da dinâmica social.” (Limoncie 2003:254)

A década de 1930 era palco de muitas situações, também fervilhou em território europeu. Veremos a seguir, o que acontecia na Europa, buscando dialogar com o período no Brasil, assim como fizemos com os EUA. Veremos, agora, o caso Europeu.

Reafirmamos aqui, que dentro do nosso enfoque metodológico da dialética, tudo isto participou do universo musical do período. Tudo seria entrelaçado, de alguma forma e modo, que buscamos também perceber. A música, o piano, não acontecia isoladamente, os compositores e artistas eram, antes de músicos, cidadãos de seus países e, de certa forma, quer tivessem ou não a predisposição para, respiraram e absorveram a atmosfera sociopolítica mundial.

II.2 – A Década de 1930 na Europa

A turbulência econômica afetava a política, indubitavelmente neste período da história europeia.

O capitalismo estava em desordem, condenado em vários círculos como uma desgraça econômica e moral. John Maynard Keynes (1883-1946), o gênio de Cambridge, que tanto fez para fortalecer e recondicionar o capitalismo declarou, em 1936, que o mundo não suportaria por muito tempo o desemprego. O Sistema econômico que havia sido tão bem sucedido não podia mais dar trabalho para dezenas de milhões de pessoas que o buscava. O comunismo, como resultado, passou a desfrutar de grande prestígio.

A União Soviética, durante a depressão, forneceu empregos, embora com salários baixos e muitos riscos a quem quisesse e também quem não quisesse. Vários russos voltaram para casa, entre eles o famoso compositor Sergei Prokofiev (1891-1953). A Rússia comunista, e não os Estados Unidos capitalista foi aclamada como a fórmula para o futuro durante a década de 1930, segundo relatos do historiador Geoffrey Blainey (2010).

Existia uma imensa lacuna, mesmo um contraste, entre o sucesso das fazendas e as cidades-jardim da União Soviética, e o grande número de favelas e desempregados nas grandes cidades europeias.

A perda de confiança era notável na Europa Ocidental, no período da depressão mundial. Thomas Mann (1875-1955), romancista alemão, lamentava a extinção da outrora forte cruzada por liberalismo, humanismo e democracia.

A Alemanha, mais do que talvez qualquer outra nação da Europa, sofreu com a depressão mundial. O país buscava e se abria completamente a novas soluções políticas.

Após um período de caos anterior, o imperador havia se exilado na Holanda, sendo as colônias alemãs, após a 1ª GM, sendo divididas entre os países vitoriosos. Com o Tratado de Versalhes, partes do território alemão foram retalhados e transferidos para França, Polônia, Tchecoslováquia, Dinamarca, Bélgica e Cidade livre de Danzig. Vultosas quantias de dinheiro e mercadorias deveriam ter sido pagas pela Alemanha e nem sempre, no entanto, foram cumpridos.

Uma das correntes, em meio à complexidade e tamanha desordem política, seria a corrente antissemitista. Além disto, os judeus se destacavam bastante na política do pós-guerra.

A população alemã buscava um líder, encontrando em Adolf Hitler (1889-1945) o desejado, mais tarde concluído não ser exatamente o esperado.

Como afirma Blainey “Em tempos de desemprego, Hitler ofereceu patriotismo e ações firmes.” (Blainey 2010:128)

Sendo que as pessoas acreditaram e se filiaram ao seu partido. O nacionalista Hitler, apaixonado pelos compositores alemães, em especial Richard Wagner (1813-1883), foi o grande nome, ao lado de Mussolini (1883-1945), italiano, do final dos anos 30 e da década posterior. Mussolini, que afirmava serem as palavras de beleza, mas “os rifles, metralhadoras, navios, aviões e canhões” (Blainey 2010:123) ainda muito mais belos, decretou, em novembro de 1938, que os judeus, na Itália, estavam impedidos de participar do serviço público e das forças armadas, praticamente tolhendo seu direito aos estudos e ao exercício do magistério, além da proibição de casamento com não judeus. Somente judeus fundadores do Partido Fascista e viúvas e filhos de judeus mortos em combate pela Itália estavam dispensados de cumprir com as leis antissemitas.

Situação semelhante ocorria na Alemanha, tendo, ainda, os ciganos como alvos. Sendo que, contrariamente aos judeus alemães, sucessos nas universidades, na música, na literatura, na medicina, no direito e negócios, temidos por serem muito trabalhadores e bem-sucedidos, os ciganos eram desprezados por serem menos laboriosos e viverem em seus costumes e valores.

Como afirma Geoffrey Blainey: “A 2ª GM – e não os manifestos raciais que a precederam – expôs seriamente judeus e ciganos. Por volta de 1939, a liberdade e o

patrimônio deles estava em situação de risco. Três anos mais tarde, era a vida deles que corria perigo.”(Blainey 2010:133)

Assim, a partir de 1939, o chamado mundo ocidental se encontrava em pleno conflito bélico. A URSS acabou por tornar-se aliada ao grupo de nações democráticas capitaneadas pelos EUA e Grã-Bretanha. Tendo se formado assim – diante do imperativo de conjugar seus poderes militares, como meio para conter o expansionismo totalitário de direita – uma frente onde se viam líderes tais como Roosevelt (1882-1945), Winston Churchill (1874-1965) e de outro lado, Josef Stalin (1878-1953).

Durante a 2ª. GM, a atuação da URSS ao lado das duas principais potências “imperialistas” – EUA e Grã-Bretanha – contribuiu para forjar ao Brasil um clima de simpatia em favor do comunista Luis Carlos Prestes (1898-1990) e, por extensão, ao comunismo que ele passara a liderar.

Vejamos o que ocorria no Brasil, então, na conturbada e marcante década de 1930.

II.3 – Os Anos 30 no Brasil

A queda da Bolsa de Nova Iorque, em 1929, como vimos anteriormente, desencadeou uma crise econômica mundial, afetando o Brasil, cuja economia era fortemente dependente das exportações de café para o exterior, notadamente para os EUA. No plano político, as lideranças de Hitler e de Mussolini, dentro do totalitarismo político, adotaram o evangelho do intervencionismo estatal e do dirigismo econômico, lembrando o comunismo da Rússia de 1917.

A sociedade brasileira, predominantemente rural, tendia a se deslocar para as cidades, o que tornava evidente o problema da insuficiência de oferta de empregos urbanos. A crise econômica mundial tornou os primeiros anos de 1930 economicamente desfavoráveis ao Brasil.

Diante dos quadros brasileiro e mundial, Getúlio Vargas e suas equipes encontraram a ressonância para a pregação e propagação de um novo modelo econômico, centrado na industrialização, significando o avanço tecnológico das transformações industriais dos recursos minerais e da agropecuária.

Os recursos minerais (ou naturais) do país seria bandeira totalmente nacionalista do “tenentismo”⁵, que, em 1930, se unira a Getúlio, instalando-se em seu governo.

O Estado-nação passara a liderar mundialmente o conjunto das nações capitalistas-democráticas, em meio ao conturbado cenário internacional. A autonomia econômica e a industrialização passaram a ser propósitos rotulados como nacionalistas. Assim, para o cenário político brasileiro temos, como afirma Pedro Ricardo Dória “o governo de Getúlio, com esse projeto estatal-industrial, instituíra um símbolo para sua linha orientadora do desenvolvimento nacional, de índole industrial e nacionalista-estatizante” (Doria 2008:96)

Notamos que o caráter nacionalista do governo de Getúlio Vargas começava por suas atitudes frente à economia do Brasil e iremos ver que este mesmo caráter nacionalista circulou nas artes, na música em particular.

Entendamos melhor o que aconteceu em 1930:

II.3.1 – 1930: Revolução dita da Elite – 1937: Estado Novo

Pela primeira vez, desde o estabelecimento da República em 1889, o candidato do governo não conseguia assumir a presidência. Em 1930, o líder de um movimento armado de oposição, Getúlio Vargas, tornou-se presidente provisório do Brasil. Líderes políticos dos estados brasileiros de Minas Gerais e Rio Grande do Sul, que dominavam a aliança oposicionista, ressentiam-se particularmente pela tentativa do então presidente Washington Luiz (1869-1957) de instalar outro político de São Paulo na presidência.

Vargas era do Rio Grande do Sul, e a mudança de liderança política trazida pela ascensão de Getúlio Vargas à presidência ficou conhecida como Revolução de 30.

Na década e meia que se seguiu à chegada de Vargas ao poder, quase todas as características do sistema político e da estrutura administrativa foram submetidas a reformas. A República se findara, enfim, desde 1890. E, em 1937, o Brasil experimentou, ainda, sob o governo de Getúlio Vargas, o governo autoritário do Estado Novo, por um período de oito anos.

⁵ Movimento na política brasileira nos anos 1920 defendendo transformações profundas na política aquele país.

O chamado golpe de 1937 foi possível porque a classe média, um pequeno mas importante grupo social capaz de assegurar o equilíbrio de eleições feitas para eleitores alfabetizados, estava confusa e dividida.

Este golpe de 1937 por fim estabeleceu a direção do caminho histórico que o Brasil trilhava num ponto crítico. Os antigos objetivos de bem-estar nacional e econômico, muito em voga no começo da década, agora seriam buscados sob tutela autoritária.

Como resultado tivemos “um aprofundamento da dicotomia entre um estreito constitucionalismo, que negligenciara questões sociais e econômicas e um Nacionalismo voltado para o bem-estar social, que se tornara inequivocamente antidemocrático.” (Skidmore 2010:63).

De 1938 até o fim de 1944, o Estado Novo apoiou-se nas Forças Armadas, na política do próprio Vargas e na desorganização, desmoralização e enfraquecimento da oposição.

Na verdade “O Brasil se mostrou incapaz de encontrar uma solução democrática para o paroxismo e a paralisia que se alternavam depois da morte da República Velha. Enquanto a ditadura completava oito anos, o Brasil continuava a passar por um processo de rápidas mudanças econômicas e sociais, que tornava cada vez menos possível o retorno ao sistema político anterior a 1930.” (Skidmore 2010:65)

Vargas apelou sempre para o mais alto sentimento de nacionalismo e com isso podia abarcar em seu governo apoios regionais conflitantes. Logo após o golpe de 1937, adotou uma abordagem mais direta: no fim de novembro de 1937, o ditador realizou uma cerimônia pública na qual queimou as tradicionais bandeiras estaduais.

De certa importância também, ao explicar o êxito político de Vargas, seria dizer que ele fez de si mesmo o símbolo, aos olhos de muitos na geração mais jovem, de um sentimento de objetivo nacional. A citação de Skidmore bem explicita a questão:

Ao explicar o êxito político de Vargas depois de 1930, deve-se notar também que ele logrou fazer de si mesmo o símbolo, aos olhos de muitos na geração mais jovem, de um sentimento de objetivo nacional. De 1930 a 1932, ele conseguira explorar as ideias, o entusiasmo e a capacidade administrativa do pequeno grupo de jovens militares, conhecidos como tenentes e de seus aliados civis, como Oswaldo Aranha. Mesmo

depois que a maioria de seus membros se desiludiu ou foi descartada por Vargas, outros idealistas identificaram suas esperanças com o presidente revolucionário. Francisco Campos, jovem advogado de Minas Gerais e autor da Constituição de 1937, é o exemplo mais famoso. Houve muitos outros como José Américo de Almeida. Alguns abandonaram Vargas antes do golpe de 1937. O apoio fundamentado de jovens intelectuais, em geral oriundos da classe média, ajudou a dar a cada estágio uma aura de legitimidade a um líder que não era dado a desculpas ideológicas. Essa legitimidade intelectual era importante para muitos brasileiros que aprovavam em silêncio as políticas de Vargas, mas gostariam de ouvir uma exposição de motivos para as ações do presidente. (Skidmore 2010:70)

A aproximação do então presidente e o compositor Villa-Lobos seria ou poderia ser vista dentro de tal perspectiva.

Muitos políticos e visitantes de outros países durante o Estado Novo ficavam fascinados com o domínio político de Vargas, este em parte “baseado em sua habilidade camaleônica de personificar o caráter nacional.” (Skidmore 2010:71)

O Brasil durante o seu governo⁶ sofreu grande intervenção federal na economia (durante as três fases), justificada em termos de Nacionalismo econômico sendo, também, a defesa militar bastante acelerada pela 2ª GM e, ainda, a Depressão demonstrou que o Brasil não tinha escolha senão industrializar-se, se quisesse ser um país moderno e uma potência mundial.

É certo que o período de 1930 a 1945 – dito Era Vargas – foi um divisor de águas na história contemporânea do Brasil. Também, como afirma Dória

A chamada “revolução brasileira de 1930” aconteceu em meio à crise do sistema capitalista mundial, mas não se vinculou a ela. Configurou-se um movimento de raízes eminentemente internas, a tal ponto que a crítica histórico-materialista de Luís Carlos Prestes (1889-1990) denunciou que se tratava de uma divergência entre elites

⁶ Os últimos dois anos do Estado Novo prenunciaram o começo de uma nova terceira fase da carreira política de Vargas. Na primeira fase (1930 a 1937), ele desempenhara o papel do árbitro político e do conspirador em favor de poderes ditatoriais. A segunda correspondia à ditadura do Estado Novo. Depois de 1943, Vargas lançou de fato as bases de seu futuro retorno como líder “democrático”, respaldado no apoio de um novo movimento popular e de grupos mais estabelecidos, como os proprietários rurais, os industriais de São Paulo e a burocracia, tendo sido capaz de voltar ao poder em 1950, mesmo depois de ter sido deposto em 1945.

igualmente “comprometidas” com o imperialismo de duas faces: britânica e americana. (Doria 2008:87)

II.3.2 – Brasil nos anos 1930 – Modernismo, Nacionalismo e Música Brasileira

Tendo acabado o contexto político, histórico e econômico da década de 1930, a nível mundial e local – Brasil – seria de saber comum que a cidade do Rio de Janeiro, como capital do País – Distrito Federal – à época, respirou intensamente os ventos que assopravam neste período no país.

As artes, a música e o momento Moderno afluíam no Brasil simultaneamente a tudo que abordamos anteriormente.

Interessante é compreender, perceber e tentar opinar sobre os fatos de 1930, sejam estes fatos em relação ao que se executava nos concertos ou não, tendo todo o suporte dos acontecimentos da economia, política e história do período.

Vejamos, então, o que acontecia em termos de cultura, a corrente estética do Modernismo ⁷ e a música dentro disto.

O Modernismo, no Brasil, foi simbolicamente inaugurado em fevereiro de 1922, com a realização da Semana de Arte Moderna, em São Paulo.

Organizada por um grupo de intelectuais e artistas paulistas e cariocas, a Semana de Arte Moderna contou com o apoio de Paulo Prado (1869-1943), rico fazendeiro e comerciante de café, que atuava como mecenas e com a disposição do escritor e acadêmico Graça Aranha (1868-1931), recém-chegado da Europa, para assumir a liderança do grupo. Dos músicos participantes da Semana, apenas Villa-Lobos passou à posteridade como representante do Modernismo.

Para o caso do Brasil temos por indissociável a relação Modernismo-Nacionalismo. O moderno seria desde fins do século XIX o nacional. Sendo tal fato totalmente pertinente para a música.

Assim, como a economia precisou, nos anos 30, ser reforçada pelos produtos naturais do Brasil, a identidade nacional ser encontrada e enaltecida; o ser moderno brasileiro, já antes dos anos 30, para o caso da música, significava fazer e executar

⁷ Modernismo e Nacionalismo foram indissociáveis para o caso do Brasil.

músicas com “cor”⁸ nacional brasileira. A corrente estética hegemônica modernista nacionalista foi realmente firmada após a Semana de 22, permanecendo no Brasil até meados dos anos 40.

A modernização concebida por artistas nos anos 20 remodelou a percepção negativa da particularidade brasileira, revendo, ainda, o romantismo, onde tivemos, no Brasil, a manifestação do anseio de libertação do jugo cultural europeu. Elizabeth Travassos pesquisadora e etnomusicóloga brasileira, afirma sobre a questão:

A nacionalização musical projetada pelos modernistas retirava sua força da insatisfação com a incorporação epidérmica de células rítmicas, melodias ou fragmentos melódicos populares que davam colorido local mas não alteravam as formas de expressão (...) O período modernista não inventou o nacionalismo musical, que já tinha voga desde meados do século anterior, contando inclusive com defensores da aliança entre coleta de folclore e processamento artístico. (Travassos 2000:36)

Ainda segundo Travassos, “a meta ambiciosa do Modernismo nacionalista era fazer com que os compositores falassem a língua musical do Brasil como quem fala sua língua materna.” (Travassos 2000:38).

O ingresso brasileiro à modernidade foi pensado pelo movimento modernista, e de modo destacado por Mário de Andrade, como a inserção do país no “concerto das nações cultas”. Essa inserção, segundo o pesquisador Eduardo Jardim de Moraes “passou a depender da afirmação dos traços específicos da nossa cultura, pois se pensava que apenas uma contribuição própria asseguraria ao Brasil o acesso ao contexto moderno” (Moraes 1999:79). Para Mário de Andrade, a identificação do ser nacional estaria sempre ligada à “coisa folclórica” (Andrade in: Moraes 1999:80). Esta ligação com a “coisa folclórica” nem sempre foi totalmente desvinculada de um propósito seja político ou social.

Em 1939, Mário de Andrade⁹ expôs seu conceito da função social da arte: “A arte nasceu como coisa social e sempre viveu como coisa social que é” (Andrade in:

⁸ Surge no Romantismo o movimento cor local, sustentado por uma busca de uma identidade, do Brasil, no caso, para as artes. A música brasileira com cor local, ou nacional exaltava em letra aquele país, ou em elementos musicais genuínos daquela música suas composições.

⁹ Mário Raul de Moraes Andrade (São Paulo, 9 de outubro de 1893 – São Paulo, 25 de fevereiro de 1945) foi um poeta, romancista, musicólogo, historiador e crítico de arte brasileiro. Um dos fundadores do Modernismo brasileiro, ele praticamente criou a poesia moderna brasileira com a publicação de seu livro

Moraes 1999:101). Mário de Andrade pretendeu, ao expressar essas palavras, distinguir o que entendia como o caráter social da arte do conceito de arte como uma arma no combate político imediato defendido por outras correntes intelectuais da época. Como esclarece Moraes: “A seu ver, não será tendo em vista qualquer forma de ideologização, mas apenas ao considerar-se a função da arte no panorama mais amplo da vida em sociedade, que será esclarecida a sua genuína dimensão social.” (Moraes 1999:101).

No início dos anos 30 não existia quase nenhum apoio do governo brasileiro aos artistas de forma geral. Como vimos, os interesses estavam direcionados a outras questões. Em 1932 foi criada, em São Paulo, a Sociedade Pro - Arte Moderna (SPAM) e o Clube dos Artistas Modernos (CAM), agremiações que procuraram ganhar autonomia frente à crise no mercado de arte devido ao aumento da quantidade de artistas, a carência de espaços para exposição e comercialização e a falta de apoio governamental. Eram difusoras da arte moderna, sendo o assunto em pauta a relação entre arte e os acontecimentos políticos e sociais, com um viés crítico à burguesia, ao Estado e à Igreja brasileiros, sendo simpáticos ao Estado Soviético, segundo Patrícia Reinheimer (2008). Existiam concertos de música erudita aí também, sendo o pianista Camargo Guarnieri grande contribuinte aos mesmos. Sociedade de fim parecido, porém que não parece ter existido na sociedade carioca.

Foi em artigo do militante político e jornalista Mário Pedrosa (1900-1981), o comentário sobre a “brutalidade” de Villa-Lobos, como expõe Reinheimer:

No artigo sobre Villa-Lobos, Pedrosa justificava a “brutalidade” do músico argumentando que esta se devia ao fato de que sua arte era “inconscientemente marcada pela forma de sentir de seu povo” (1929:23). A noção de “inspiração” foi usada para explicar o primeiro passo do processo de criação, antes que a estética moldasse a obra ao gosto, momento posterior. A sinceridade ingênua de Villa-Lobos foi justificada pelo “primitivismo” brasileiro que tornava o músico “colérico e selvagem, sensual e sentimental”. O Brasil foi comparado à Alemanha em sua “arte rudimentar e interessada expressão direta de suas rudes felicidades e tristezas” (1929:24). Segundo Pedrosa, Villa-Lobos só obedecia “a imposição de seu meio e de sua raça” (1929:25) onde raça era confundida com nacionalidade (uma raça brasileira). Nascido com o

Paulicéia Desvairada em 1922. Andrade exerceu uma influência enorme na literatura moderna brasileira e, como ensaísta e estudioso, foi um pioneiro no campo da etnomusicologia – sua influência transcendeu as fronteiras do Brasil.

século XX, Pedrosa não estava isento da influência das teorias raciais no processo de simbolização do Estado nacional em formação e das formulações de Mário de Andrade, que era mencionado como apoio para o argumento sobre o “papel capital que a música [tinha] na formação de nossa cultura nacional e no desenvolvimento espiritual da alma coletiva” (1929:28) (Reinheimer 2008:113)

Mário de Andrade fez outra importante formulação, agora sobre o desenvolvimento da música brasileira. Segundo o escritor, a música brasileira se desenvolveu obedecendo à seguinte ordem: primeiro, Deus; depois, o amor; em seguida, a nacionalidade. O momento que escreveu foi o de surto nacionalista, de que ele foi, desde os anos 20, um dos principais mentores. Este momento que escreveu é conscientemente pragmático, pois depende do estabelecimento e da realização de um verdadeiro programa de reforma cultural.

Mário de Andrade elaborou um retrato do Brasil sustentado por uma cadeia de reduções, tendo como partida o elemento nacional que se procura definir, o que seria remetido aos elementos da cultura popular. Estes são identificados ao elemento folclórico, à “coisa folclórica”. Esta, por sua vez, é aproximada do elemento primitivo. O elemento primitivo é, por sua vez, concebido como momento de uma linha evolutiva que tem como ponto de chegada o elemento civilizado.

Seria quase como uma digressão, algo como um movimento descendente mais como uma mola.

Isto tudo acontecia dentro do tempo moderno. O vocábulo “moderno”, depois de certa hibernação, reaparecia corriqueiramente na linguagem do cotidiano, tanto no jargão político, poético, científico ou publicitário. Suas conotações iam do “exótico ao mágico, passando pelo revolucionário”. (Sevcenko in: Diogo de Castro Oliveira 2010:227)

O vocábulo “moderno” vai condensando assim conotações que se sobrepõem em camadas sucessivas e cumulativas, as quais lhe dão força expressiva ímpar, muito intensificada por esses três amplos contextos: a revolução tecnológica, a passagem do século e o pós-guerra. “Moderno” se torna a palavra-origem, o novo absoluto, a palavra-futuro, a palavra-ação, a palavra-potência, a palavra-libertação, a palavra-alumbramento, a palavra-reencantamento, a palavra-epifania. Ela traduz um novo sentido à história, alterando o vetor dinâmico do tempo que revela sua índole não a partir de algum ponto remoto do passado, mas de algum lugar no futuro. O passado é,

aliás, revisitado e revisto para autorizar a originalidade absoluta do futuro. (Sevcenko in: Diogo de Castro Oliveira 2010:175 e 176)

Segundo Oliveira: “tributário de tal “modernolatria”, o ideário modernista, que enfim começava a ganhar algum formato, a princípio combinava basicamente futurismo e nativismo.”(Oliveira 2010:176)

Assim, em meio a onda modernista nacionalista e a acontecimentos políticos e econômicos importantes, transcorreu os anos 30 no Brasil.

Vejamos como compositores brasileiros estiveram presentes no período.

Capítulo III

Expoentes Pianísticos do Nacionalismo no Brasil

A Semana de Arte Moderna de 1922 teve efeito preponderante para o reconhecimento no Brasil da música de caráter nacional, que acabou sendo aceita, paulatinamente, como arte moderna. Na realidade, essa música, baseada no folclore, já vinha obtendo aplausos na Europa havia tempo, mas a distância e os preconceitos pós-coloniais atrasaram essa consagração entre nós.

No Brasil, essa valorização das riquezas folclóricas nacionais encontrou resistência da parte de uma sociedade ainda dependente dos gostos tradicionais europeus. Como a parte mais rica e pitoresca do nosso populário musical vinha dos negros, que só obtiveram a abolição da escravidão em 1888, o público musical olhava com certo desprezo tudo o que pudesse proceder do povo. Segundo o autor Vasco Mariz, “se hoje parece prevalecer uma supervalorização cultural das camadas mais baixas da sociedade, ainda em 1920 era preciso disfarçar os Sambas sob o título de ‘Tangos’ para que pudessem ser lançados e aceitos.” (Mariz 2000:113)

Existiu, porém, uma gama de compositores brasileiros que veio defendendo a ideia de uma música nacional desde fins do século XIX. Segundo o autor Vasco Mariz, poderíamos separá-los da seguinte maneira:

a) **Precursores do Nacionalismo Musical:** fazendo parte desta categoria Brasília Itiberê da Cunha, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, Ernesto Nazareth, Francisco Braga, Barroso Neto, Luciano Gallet e Luiz Levy;

b) **Primeira Geração Nacionalista:** Heitor Villa-Lobos;

c) **Segunda Geração Nacionalista:** Oscar Lorenzo Fernandez, Dinorah de Carvalho, Frutuoso Viana, Brasília Itiberê, Jaime Ovale, Hekel Tavares, Ernani Braga, João de Souza Lima, Osvaldo Cabral, Armando Albuquerque e Osvaldo de Souza e, como líder (assim como Oscar Lorenzo Fernandez), Francisco Mignone; e a

d) **Terceira Geração Nacionalista:** tendo como líder Camargo Guarnieri e, ainda, Radamés Gnattali, Waldemar Henrique (1905-1995), José Siqueira (1907-1985),

Luís Cosme (1908-1965), José Vieira Brandão (1911-2002), Ascendino Teodoro Nogueira (1912-2002), Aluísio Alencar Pinto (1912-2007) e Alceu Bocchino.

Abordaremos sobre aqueles compositores ainda vivos na década de 1930. Eis a biografia destes expoentes musicais do período. Lembramos que estamos fazendo uma abordagem geral e não somente pianística, por querermos oferecer um verdadeiro e amplo panorama musical, o que pode, inclusive, nos auxiliar a ampliar a observação dos programas de concerto ou dar suporte para discussões posteriores sobre recortes de periódicos dos anos 1930 no Brasil e análises musicais de peças executadas naquele momento. A abordagem está ao nível de conhecimento sobre as principais atividades musicais vividas sobre cada compositor e informação sobre suas obras, e, a divisão dos compositores por momentos distintos do Nacionalismo musical no Brasil, nos permite efetuar no capítulo seguinte tabelas sobre Principais Compositores Brasileiros Executados, Outros Expoentes do Momento, Compositores Brasileiros- Nomes Menos Conhecidos, e Compositores Cariocas além de gráficos sobre os Principais Compositores Brasileiros Executados, Outros Expoentes do Momento, Compositores Brasileiros- Nomes Menos Conhecidos, e Compositores Cariocas. Sem estes conteúdos aqui expressos não poderíamos fazê-lo.

Começamos por Ernesto Nazareth, que, de acordo com a separação proposta por Vasco Mariz (2000) e por nós adotada, faz parte do grupo de precursores do Nacionalismo musical.

III.1 – Precursores do Nacionalismo

III.1.1-Ernesto Nazareth

Ernesto Júlio de Nazareth nasceu no bairro Cidade Nova - Rio de Janeiro - RJ, no dia 20/03/1863 e faleceu na mesma cidade em 04/02/1934. Começou os estudos de piano com sua mãe, Carolina da Cunha Nazareth. Com sua morte, em 1873, passou a estudar com Eduardo Madeira¹⁰. Em 1877, estudando no Colégio Belmonte - foi colega

¹⁰ Após o falecimento prematuro de sua mãe em 1873, Nazareth, com cerca de 11 anos, passou a ter aulas com Eduardo Madeira, pianista amador, funcionário do Banco do Brasil, e amigo da família. Após um ano e meio de lições de piano (1874-1875, aproximadamente), Madeira afirmou que seu aluno poderia

de Olavo Bilac¹¹ - iniciando suas composições. Sua primeira música foi a *Polca-lundu Você Bem Sabe*, dedicada a seu pai, Vasco Loureiro da Silva Nazareth. O professor, encantado com a obra, mostrou-a a Arthur Napoleão¹², que a editou e divulgou.

Aos poucos se tornou profissional. Compunha, lecionava, tocava em concertos. Suas partituras eram bastante vendidas, porém não lhe garantia a sobrevivência, pela falta de ordenamento dos direitos autorais, fato que nos remeteria a um compositor popular.

O autor Vasco Mariz faz uma ressalva, inclusive, antes de incluí-lo em sua lista de compositores clássicos. O mesmo autor afirma, sobre Nazareth:

Sua influência em compositores eruditos e populares foi tão grande, que levei a sério tal decisão e consultei várias personalidades a respeito. Gostei muito de uma carta de Francisco Mignoni, que me permito reproduzir em parte por considerá-la expressiva: Você me pergunta se deve colocar Nazareth como músico erudito ou não. A minha opinião é que ele nada tinha de erudito. Era apenas um “intuitivo” como Mussorgsky ou Villa-Lobos. A sua obra serviu de padrão e modelo para os nacionalistas que viveram na época dele e depois. Visto desse ângulo, ele deve ser considerado um “clássico” da música brasileira nacionalista. Talvez um Glinka (1804-1857) da nossa música. (Mariz 2000:121)

seguir sozinho, pois Ernesto já sabia mais que ele. A literatura não fornece detalhes sobre este período, como por exemplo o tipo de repertório trabalhado nas aulas, ou mesmo algum depoimento do professor.

¹¹ Um dos mais notáveis poetas brasileiros, prosador exímio e orador primoroso, nasceu e morreu no Rio de Janeiro, respectivamente, em 1865 e 1918. Aluno da Faculdade de Medicina até o quinto ano, depois de brilhante concurso que ali fez para interno, e apesar do auspicioso futuro que todos lhe auguravam, desistiu do curso médico para tentar o de direito em São Paulo. Atraído, porém, pela vida fluminense, voltou ao Rio estreando, com grande êxito, na imprensa literária.

A irradiação do seu nome foi rápida, e fulgurou com a publicação de *Poesias* (incluindo *Panóplias*, *Via Láctea* e *Sarças de Fogo* – 1888). Foi um dos mais ardorosos propagandistas da abolição, ligando-se estreitamente a José do Patrocínio. Em 1900, partiu para a Europa como correspondente da publicação *Cidade do Rio*. Daí em diante, raro era o ano em que não visitava Paris.

¹² Arthur Napoleão dos Santos (Porto, Portugal, 6 de Março de 1843 — Rio de Janeiro, 12 de Maio de 1925) foi um pianista, compositor, editor de partituras musicais, professor e comerciante. Viveu a maior parte da vida no Brasil.

Segundo Mariz, ainda, Nazareth foi um compositor essencialmente carioca pela brejeirice e malícia, sendo ainda considerado por Mário de Andrade “o grande anunciador do *Maxixe*¹³, isto é, da dança urbana genuinamente carioca e brasileira, já livre do caráter hispano-africano da *Habanera*. Também ficou conhecido e consagrado pelo gênero *Tango*, o que na verdade era disfarce para a verdadeira natureza do *Maxixe* plebeu que utilizou.” (Andrade in: Mariz 2000:122).

São ainda afirmações de Mariz sobre o compositor:

*Retratou com muita graça e sabor o ambiente tranquilo e gostoso do Rio antigo, do início do século, em que toda a gente andava de bonde, ia à cidade assistir a uma sessão de cinema e depois tomar algo numa casa de chá na Cinelândia*¹⁴. O piano

¹³ Dança urbana, de par enlaçado, que surgiu no Rio de Janeiro na década que vai de 1870 a 1880, nos forrós da Cidade Nova e nos cabarés da Lapa – bairros estes, ocupados pelos elementos que foram marginalizados política e economicamente, onde viviam negros, ex escravos, imigrantes portugueses, italianos e seus descendentes. Depois o gênero se estendeu aos clubes carnavalescos e aos teatros de revista, de onde se propagou. É uma dança antecessora ao *Samba*; tem uma forma de dançar muito provocante, pois seus pares enlaçam-se pelas pernas, com os quadris colados, sendo de grande apelo sensual; por este motivo foi por muitos anos considerada dança imoral, carregando consigo um grande preconceito, responsável por uma divergência na terminologia para a sua designação.

Para José Ramos Tinhorão (Tinhorão 1991:58), o *Maxixe* representou uma maneira mais livre de se dançar os gêneros da época, principalmente a *Polca*, a *Schottisch* e a *Mazurca*, e que representou a versão nacionalizada da *Polca*, importada da Europa. Desta união entre: primeiramente a dança e depois a música, passou a ser considerado um gênero musical. Isto só foi acontecer em fins do século XIX e início do século XX.

¹⁴ A imensa praça que se encontra ao final da Avenida Rio Branco, ficou conhecida como Cinelândia, porque a partir da década de 20, concentrou as melhores salas de cinema do Rio, por idealização de Francisco Serrador. Na verdade seu nome é Praça Marechal Floriano Peixoto, mas já se chamou Largo da Mãe do Bispo, porque nela morava a mãe de influente prelado da cidade.

Neste local existia o Convento da Ajuda, construído em 1750, quando era Governador, o Conde de Bobadela, Gomes Freire de Andrada. O Convento viu nascer a Avenida Central, mas desapareceu em 1911, em seu claustro ficava localizado o Chafariz das Saracuras, obra de Mestre Valentim, que foi desmontado e hoje se encontra na Praça General Osório, em Ipanema.

A Cinelândia foi o foco do Ecletismo no Brasil, este estilo foi caracterizado pela grande liberdade do artista para a criação, mas se o conjunto da Cinelândia representa o Ecletismo carioca, o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, que nela se encontra, representa sua síntese e o melhor exemplo do que foi o projeto republicano para a capital do Brasil.

reinava soberano então e Nazareth soube captar aquela atmosfera romântica das festinhas burguesas, das passeatas dos seresteiros, dos ranchos carnavalescos. (Mariz 2000:123)

Influências da Música de Salão Européia e Música Negra de Nova Orleans

De acordo com Alexandre Ferreira de Souza Dias (2008,2009), a similaridade entre a música de Nazareth e o *ragtime* americano já foi apontada mais de uma vez. Scott Joplin (1867-1917) é tido como um análogo de Ernesto Nazareth nos EUA devido ao uso similar que fazia das sincopas na mão direita, as progressões harmônicas, algumas construções pianísticas, e o caráter de muitas peças, sendo, no entanto, uma análise formal necessária para que se compare os estilos dos dois compositores na literatura. Um possível denominador comum para a similaridade observada é o compositor americano Louis Moreau Gottschalk (1829 - 1869), cuja obra, cheia de sincopas e com alta originalidade rítmica, foi inspirada na música negra americana, tendo pavimentado o caminho para o *ragtime* décadas depois.

É fato que Ernesto Nazareth obteve aulas com o afamado professor de piano da época chamado Lucien Lambert (1828-1896), cujo filho, de mesmo nome, também era pianista. A origem francesa do professor foi negada, embora o próprio Nazareth, em depoimento a jornal da época, a tenha afirmado e concluiu-se que seu nome completo era Charles Lucien Lambert, e nascera na verdade em Nova Orleans, EUA.

Sendo da mesma cidade que Gottschalk, Lambert, que era negro, conheceu-o na juventude, tendo ambos aspirações artísticas em comum.

Como Gottschalk, Lambert era compositor de peças de salão, como *Caprichos*, *Mazurcas* e *Valses* brilhantes, além de *Polcas* e *Habaneras*, ambientadas na tradição do piano romântico, com pretensão virtuosística, uso grandioso do piano com diferentes técnicas, de modo a impressionar o ouvinte. Esta tradição pianística era muito apreciada em saraus da época, e Nazareth pode tê-la herdado através das poucas aulas que teve com Lambert, como sugere Lester Sullivan:

agora que a música pianística de Nazareth está tendo um revival em gravações, torna-se crescentemente evidente que ele pode ter adquirido de Lambert não apenas seu amor por Chopin, mas também uma inclinação para o estilo pianola, que, em conjunto com o exemplo de Gottschalk (...), sugere uma linha de influência de Lambert [pai] e Gottschalk até Nazareth (...).

Assim, sem estudos formais que se possa afirmar a influência de Gottschalk e Nazareth, mas em meio a observação de muitos sobre a similaridade dos compositores, a obra de Ernesto Nazareth pode ter suas raízes nas influências do compositor americano.

A preferência musical de Nazareth por gêneros de salão do período romântico também é evidenciada por outras peças contidas em seu acervo: obras de compositores europeus como Felix Mendelssohn (1809-1847), Moritz Moszkowski (1854-1925), Ignacy Jan Paderewski (1860-1941), Anton Rubinstein (1829-1894), Carl Maria Friedrich Ernest Von Weber (1786-1826), Georges Bizet (1838-1875) e Cecile Louise Stéphanie Chaminade (1857-1994), além de transcrições operísticas de Franz Liszt (1811-1886), Carl Tausig (1841-1871) e Sigismond Thalberg (1812-1871), conhecidas por sua dificuldade técnica. O compositor com maior número de peças no acervo, e possivelmente o mais tocado por Nazareth, é Chopin (1810-1849), com um total de 105 peças, incluindo os conjuntos completos de *Estudos*, *Baladas* e *Mazurcas* e algumas peças avulsas como *Polonaises* e *Valsas*. A influência de Chopin sobre a obra de Nazareth é bastante citada na literatura, segundo o pesquisador Alexandre Ferreira de Souza Dias, e até mesmo questionada, porém só começou a ser examinada em detalhe em 2006 em uma análise que comparou *Valsas* de ambos os compositores. (Dias 2008, 2009)

Todos esses autores vieram a desempenhar um papel de importância na formação do estilo de composição de Ernesto Nazareth, principalmente do ponto de vista pianístico.

O Piano e a Obra de Ernesto Nazareth

De acordo com Dias (2008,2009), o piano foi o instrumento mais popular no Brasil na época de Nazareth, tendo o Rio de Janeiro recebido a alcunha de “Cidade dos Pianos”, sendo quase todas as músicas publicadas no final do século XIX e início do século XX feitas em arranjos para este instrumento.

A obra do autor estimada em 212 músicas compostas para piano solo, algumas acrescidas de canto com letra, estaria situada, de acordo com Pinto, num plano superior ou muito superior ao de peças deixadas pelos seus colegas de ofícios: “depois de examinar um grande número de peças publicadas por pianeiros famosos, constatei que as obras de Nazareth, desde as primeiras, estão situadas num plano muito superior ao das peças (algumas fizeram grande sucesso) deixadas pelos seus colegas de ofício.” (Pinto in: Dias 2008, 2009:4)

Este fator diferencial deve-se à linguagem pianística que Nazareth imprimia a suas peças. Ao transpor para seu instrumento os diferentes planos musicais de uma roda de *Choro*, Ernesto encontrou soluções pianísticas enormemente eficazes, que se adaptam à anatomia da mão, como se costuma observar na obra de grandes compositores-pianistas como Chopin, Liszt e Schumann (1810-1856).

Nazareth explorava os vários recursos que o instrumento lhe oferecia, sendo algumas de suas técnicas pianísticas, segundo Arnaldo Cohen (1948-), utilizadas a repetição de notas, arpejos, acordes, quartas e sextas alternadas, oitavas consecutivas com intervalos disjuntos, concluindo que: “essa unidade orgânica - técnica aliada à qualidade musical - confere um potencial didático às obras de Nazareth no sentido de serem utilizadas para ajudar a desenvolver e aperfeiçoar os movimentos pianísticos”. (Cohen in: Dias 2008, 2009:5)

Dentro de sua obra, são destaque *Tangos*, *Valsas* e *Polcas*. Seus *Tangos* brasileiros (assim como suas *Polcas*) são hoje denominados *Choros* não devendo serem confundidos com o *Tango* argentino¹⁵.

Segundo Mariz, o compositor, no entanto, considerava a *Valsa* como o estilo mais nobre, sendo que embora existam peças dos três tipos em todos os períodos de sua vida, começou compondo *Polcas*, passando, depois, aos *Tangos* e, finalmente, às *Valsas*.

Entre os grandes estudiosos de sua obra encontramos Luís Antônio de Almeida (1962-) e, entre os grandes admiradores da obra e da atuação como intérprete de Ernesto Nazareth, citam-se Arthur Rubinstein (1887-1982), o russo Miercio Orsowspk (s/d), Friedrich Wilhelm Joseph Von Schelling (1775-1854) (que levou suas composições, exibindo-as nos Estados Unidos e Europa), Henrique Oswald (1852-1931) e Francisco Braga. Serviu de tema e de inspiração a Luciano Gallet, Darius Milhaud (1892-1974), Enani Braga, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone e Radamés Gnattali.

Faz parte do repertório de Eudóxia de Barros (1937-), Arnaldo Rebelo (1905-), Homero Magalhães (s.d.), Ana Stella Schic (1924-2009), Roberto Szidon (1941-2011) e Artur Moreira Lima (1940-), cujas interpretações eruditas dão à sua obra uma nova dimensão. Maria Tereza Madeira (s.d.) (piano) e Pedro Amorim (1958-) (bandolim),

¹⁵Sua origem encontra-se na área de Rio da Prata, na América do Sul, nas cidades de Buenos Aires e Montevideú.

A música do Tango não tem uma origem muito clara. De acordo com estudos que não dispõem de numerosa documentação, o Tango descenderia da Habanera e se interpretava nos prostíbulos de Buenos Aires e Montevideú, nas duas últimas décadas do século XIX, com violino, flauta e guitarra (violão). Nessa época inicial era dançado por dois homens, daí o fato dos rosto virados, sem se fitar. Depois, já nos anos 1910, com o sucesso em Paris foi aceito pela aristocracia platina.

O Tango mescla o drama, a paixão, a sexualidade, a agressividade, é sempre e totalmente triste. Como dança é "duro", masculino, sem meneios femininos, a mulher é sempre submissa. O ritmo é sincopado, tem um compasso binário.

lançaram, em 1997 o CD *Sempre Nazareth*, pela Kuarup. Ainda nesse ano foi lançado o CD-Rom *Ernesto Nazaré, o Rei do Choro* (selo CD-Arte), com mais de 300 imagens do compositor, depoimentos, notas, discografia, músicas, além de um álbum com 11 partituras para piano das suas principais obras. Ernesto Nazareth significa um caso raro de ligação entre o erudito e o popular: não é um erudito, na acepção da palavra, nem é um compositor apenas popular. Ora se percebe em sua obra um toque chopiniano, uma forma de compor que busca ser parecida com a de Chopin, especialmente nas *Valsas*, ora a vibração de uma *Polca* ou de um *Choro* entranhados do espírito brasileiro.

Em 1933, apresentou graves perturbações mentais e foi internado no Instituto Neurosifilis da Praia Vermelha, sendo posteriormente transferido para a Colônia Juliano Moreira.

No ano seguinte fugiu e foi encontrado, quatro dias depois, afogado em uma represa, sendo, ainda, considerado uma das mais notáveis figuras da música brasileira. Segundo pesquisas posteriores Nazareth cometeu suicídio. (Dias 2013: s.p.)

Faz parte de sua obra¹⁶

Solos para piano:

Ameno Resedá (Polca), 1912; *If I Am not Mistaken (Fox-trot)*, 1922; *Cavaquinho, por que Choras (Choro)*, 1928; *Desengonçado (Tango)*, 1926; *Dengoso (Maxixe)*, 1907; *Encantador (Tango-brasileiro)*, 1927; *Rayon d'Or (Polca-tango)*, 1892; *Genial (Valsa)*, 1900; *Helena (Valsa)*, 1895; *No Jardim, década de 1920 (1. A Caminho, 2. Preparando a Terra, 3. A semente, 4. O plantio - inacabado), marcha infantil, inédita; Expansiva (Valsa)*, 1912, e *Resignação*, 1930, (*Valsa inédita*).

III.1.2 – Francisco Braga

Francisco Braga nasceu no Rio de Janeiro – RJ em 15/04/1868 e faleceu na mesma cidade em 14/03/1945; carioca, foi figura querida e respeitada na música brasileira. Dentro da história da criação musical nacional, foi o autor de um dos mais conhecidos hinos brasileiros, o *Hino à Bandeira*.

¹⁶ Neste item sempre fazem parte as principais obras dos compositores.

Tendo estudado na Europa durante dez anos - entre 1890 e 1900 – retornou ao Brasil onde atuou até o final de sua vida como compositor e regente, contribuindo na divulgação de obras de compositores contemporâneos e na valorização da música brasileira. Ainda, como pedagogo, formou uma geração de importantes músicos brasileiros.

Sua origem foi humilde, e seus estudos musicais iniciaram-se no Asilo dos Meninos Desvalidos. Tendo como seu grande incentivador o diretor daquela instituição, que reconheceu seu talento musical. Braga passa então a frequentar no Imperial Conservatório de Música os cursos de composição e clarineta, tendo estudado com professores como Carlos de Mesquita (1864-1953), que havia sido discípulo de César Franck (1822-1890), Auguste Durand (1830-1903) e Jules Émile Frédéric Massenet (1842-1912) em Paris.

Foi com o segundo lugar obtido no concurso para escolha do novo Hino da Proclamação da República¹⁷, necessidade esta advinda com a Proclamação da República, que obteve uma bolsa de estudos de dois anos para a disputadíssima classe de Jules Massenet do curso de composição do Conservatório de Paris. O próprio presidente do Brasil à época, Marechal Deodoro da Fonseca (1827-1892) concedeu a bolsa, prorrogada por mais dois anos, solicitação do compositor francês às autoridades brasileiras.¹⁸

As obras de Francisco Braga, *Paysage* (1892) e *Cauchemar* (1895) deste período de estudos com Massenet apresentam influência da técnica do compositor francês, tendo sido apresentadas, respectivamente na Salle d'Harcourt (1895) e na Galerie des Champs Elysées (1896), em Paris, nos concertos de música brasileira sob a regência de Braga. Ao lado de *Paysage* apresentaram-se ainda, obras de autores contemporâneos a Braga,

¹⁷ O primeiro lugar ficou com o prestigioso compositor Leopoldo Miguez (1850-1902)

¹⁸ Massenet é predominantemente um compositor de caráter lírico, tendo influenciado compositores franceses tais como Debussy (1862-1918) e Ravel (1875-1937) ou ainda, fora da França, Tchaikowsky (1840-1893) e Puccini (1858-1924). Segundo citação da Enciclopédia Grove (Grove 1980: 806), são características do compositor francês: utilização de harmonia mais conservadora, com cromatismos modestos; melodias simples e íntimas do tipo sentimental; melodias geralmente simétricas, com cadências femininas; repetições com variações.

brasileiros, tais como Carlos Gomes (1836-1896), Carlos de Mesquita (1864-1953), Alberto Nepomuceno e Francisco Vale (1869-1906).

Depois de seis anos em Paris, no intuito de ouvir boa música, compor e se acostumar ao ambiente musical germânico daquele final de século, Braga seguiu para Dresden, onde foi acolhido pela família de Francisco Buschmann (s/d), dono de uma importante editora musical que publicou inúmeras obras do compositor. A intensa correspondência mantida entre eles por mais de 40 anos, segundo cita a pesquisadora Margarida Jamaki Fukuda, da Universidade de São Paulo, “Constituem um importante documento histórico e biográfico do compositor” (Fukuda 2009:25). Seu apreço pelo compositor alemão Richard Wagner (1813-1883) são relatados nestas cartas por Braga àquela família.

Em 1897, os poemas sinfônicos *Paysage* e *Couchemar* foram executados também por grandes orquestras alemãs como a Gewerbehaus sob a regência do maestro August Trenkler (s.d.). Escreveu também neste período em que viveu na Alemanha o poema sinfônico *Marabá* (1898), obra bastante apreciada do compositor e primeira com tema brasileiro, ainda escreveu o *Episódio Sinfônico*, de caráter religioso. Na poética Ilha de Capri, em 1898, escreveu a ópera de um ato *Jupira*¹⁹, com temática brasileira.

Em 1900, retorna à sua pátria, após dez anos de permanência na Europa, para participar dos festejos do Quarto Centenário da Descoberta do Brasil. Na ocasião, rege *Jupira*, no teatro lírico do Rio de Janeiro, com grande sucesso. Apesar do êxito de *Jupira*, o compositor enfrentou dificuldades financeiras em sua fase inicial de readaptação em seu país e, se não fosse pela morte prematura de Leopoldo Miguez, em 1902, sua carreira teria sido prejudicada, pois a rivalidade entre ambos, surgida à época do *Hino da Proclamação da República*, havia ressurgido.

Em 1902 foi nomeado professor de Contraponto Fuga e Composição do então Instituto Nacional de Música e, durante mais de 30 anos, foi considerado um dos

¹⁹ A ópera *Jupira* foi posteriormente regida em São Paulo, no ano de 2001, pelo maestro brasileiro John Neschling (1947-).

principais professores de composição no Brasil. Lorenzo Fernandez, Luciano Gallet, Eleazar de Carvalho (1912-1996), Paulo Silva (1892-1967), Assis Republicano (1897-1960), Homero Dornelas (1901-1990) e José Siqueira foram seus discípulos, segundo Alvim Correa (2005), citado por Margarida Jamaki Fukuda (Fukuda 2009:26).

O *Hino à Bandeira* foi escrito a pedido do prefeito Passos (1836-1913), em 1906, sobre versos de Olavo Bilac, inicialmente para a cerimônia diária de hasteamento em escolas públicas do Distrito Federal²⁰, tendo se estendido por todo o território nacional.

Em 1909, retorna à Europa a fim de contratar uma importante companhia lírica para a ocasião da inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Segundo Vasco Mariz (2000), Francisco Braga dirigiu com muita frequência a orquestra de concertos populares, tendo começado em 1912 e terminado em 1933, quando sofreu um enfarto durante interpretação de trechos da obra *Parsifal*. Neste período, auxiliou a divulgação de obras de compositores contemporâneos, inclusive brasileiros.

Alvim Corrêa, novamente citado por Fukuda, traz-nos relação de um total de 193 concertos sinfônicos dirigidos por Braga entre 1895 e 1935. Segundo o autor, (in Fukuda 2009:27), outros programas regidos pelo compositor se somariam ainda a esta relação, podendo o número chegar a 230 concertos.

Corrêa assim escreve sobre o repertório regido pelo compositor (in Fukuda 2009:27). Em seus concertos sinfônicos, Braga cada vez mais inclui o repertório nacional executando sobretudo Carlos Gomes, H. Oswald, Nepomuceno, Miguez (1850-1902) entre os antigos e Assis Republicano, Silvio Fróes (1864-1948), Paulino Chaves (1883-1948), Agnello França (1875-1964) e Luciano Gallet, além, é claro, de suas composições entre os contemporâneos (Corrêa 2005).

²⁰ A cidade do Rio de Janeiro era, à época, o Distrito Federal.

A criatividade artística na produção musical de Braga abrange os mais diversos gêneros musicais, dentre eles: a música dramática; religiosa; obras orquestrais; músicas para banda militar; coro; canto e orquestra; canto e piano; música da câmara; piano solo; solos instrumentais com piano; solos instrumentais com orquestra; arranjos; transcrições e hinos.

É interessante observar que Braga é considerado o pioneiro na gravação de dois discos de música orquestral erudita editada no Brasil, tendo realizado seus primeiros registros fonográficos em 1929. Trata-se da Protofonia de *O Guarani*, de Carlos Gomes, e o *Intermédio e Batuque* da Série Brasileira, de Nepomuceno, ambas para a Odeon-Parlophon, com a Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos. Teve sua obra *Marabá* dirigida por Richard Strauss²¹, em 1920, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Em 1927, Braga precisou interromper suas atividades por meses por motivos de saúde. Recebe inúmeras homenagens.

Em 1931 foi homenageado com um grande festival no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, patrocinado por diversas organizações musicais daquela cidade. Ainda nesse ano, foi condecorado pelo governo francês com a Legião de Honra, no grau de Cavaleiro. A partir de 1933, Braga após crise cardíaca precisou abandonar a regência, passando a se dedicar apenas à composição e ao magistério, tendo se aposentado como catedrático de composição do Instituto Nacional de Música, em 1937. Fundada a Sociedade Propaganda de Musica Sinfônica e de Câmara (Sociedade Pró - Música) foi eleito seu presidente perpétuo. Em 1944, o seu Episódio Sinfônico foi dirigido no Brasil por Erich Kleiber²², tendo sido essa uma de suas ultimas apresentações em público, ocasião em que foi homenageado.

²¹ Richard Strauss (1864-1949) compositor e regente de descendência alemã foi diretor da Ópera de Viena, Berlin e Viena no final do século XIX e início do XX. Notabilizou-se por sua série de poemas sinfônicos. Em 1923 esteve no Brasil, onde foi lembrado por seus concertos.

²² Erich Kleiber (1890-1956) vienense, diretor musical da ópera de Berlim nos anos 1920, ficou conhecido pela première mundial da ópera *Wozzeck* (1922) de Alban Berg (1885-1935). Foi especialista no repertório alemão operístico, particularmente, com as obras de Richard Wagner. Naturalizou-se mais tarde argentino.

Nesse mesmo ano, Braga oferece sua valiosa biblioteca ao Sindicato dos Músicos, tendo sido seu fundador e primeiro presidente. A sua produção artística foi doada à Sociedade de Concertos Sinfônicos, que foi incorporada posteriormente à Biblioteca da Escola Nacional de Música.

Francisco Braga faleceu no dia 14 de março de 1945, aos setenta e sete anos, tendo recebido as últimas homenagens na Escola Nacional de Música.

Faz parte de sua obra

Música dramática:

Óperas Jupira, 1898; *Anita Garibaldi*, 1912-1922.

Episódio lírico:

A Pastoral, 1903.

Música incidental:

O Contratador de diamantes, 1905.

Música orquestral:

Cauchemar, poema sinfônico, 1895. *Marabá*, poema sinfônico, 1898; *Insônia*, poema sinfônico, 1908; *Episódio sinfônico*, 1898; *Paysage prelúdio sinfônico*, 1892; *São Francisco Xavier*, prelúdio, 1902; *São João Batista*, prelúdio, 1904; *Bandeirantes*, prelúdio, 1905; *Jubileu Cardeal Arcoverde*, prelúdio, 1935; *Fantasia abertura*, 1887; *Tarde de estio*, 1891; *Chant d'Automme*, 1892; *Priere*, 1892; *Tempo de minueto*, 1894; *Aubade*, 1898; *Pro pátria*, 1898; *Elegia a Giuseppe Verdi*, 1905; *Elegia à memória de José do Patrocínio*, 1905; *Variações sobre um tema brasileiro*, 1905; *O Pranto da bandeira*, 1906; *História*, 1908; *Epitalâmio*, 1921, *Fuga*, s.d.; *Vésper*, s.d.; *Banda Brasil*, s.d.; *Brasil-Portugal*, 1940; *Cadetes da Escola Militar*, s.d.; *Cântico das árvores*, 1908; *Coelho Neto*, 1935; *Dragões da Independência*, s.d.; *Fantasia sobre trechos da ópera Jupira*, 1935; *Guarani*, s.d.; *Marcha Barão do Rio Branco*.s.d.

Solos para piano:

Álbum (Confidência, Valsa lenta, Serenata antiga, Romance), s.d.; *Canto d'amor*, 1886; *Corrupto*, 1906; *Deliciosa*, s.d.; *Dolce far niente*, 1886; *Guerreiro*, s.d.; *Os Lundus da marquesa*, s.d.; *Madrigal Paraná*, 1901; *Marcha das cariocas*, 1895; *Marionettes*, s.d.; *La Maritana*, 1886; *Mazurca lenta*, 1907; *Melancolia*, 1890; *Meiga*,

1886; *Mimi*, s.d.; *Merceau pour piano a quatre mains*, 1897; *Première page d'un album*, 1894; *Primorosa*, s.d.; *Romance sans paroles*, 1895; *Sambam abelhas nos manacás, nas jasmineiras, nos cambucais...*, s.d.; *Scherzo*, s.d.; *Segunda valsa romântica*, s.d.; *Sérénade dès fées*, 1897; *Souvenir*, 1886; *Timburibá*, 1886; *Valse romantique*, 1886.

III.1.3– Joaquim Antônio Barroso Neto

Nasceu no Rio de Janeiro - RJ em 30/01/1881 e faleceu na mesma cidade em 01/09/1941, aos sessenta anos de idade, o brilhante pianista Barroso Neto fez um curso que ficou célebre no Instituto de Música, terminando com medalha de ouro “com distinção”, fato único na história daquele estabelecimento de ensino. Alfredo Bevilaqua²³ foi seu mestre.

Barroso Neto exibiu-se como virtuoso com frequência e integrou um trio com Humberto Milano (s.d.) (violino) e Alfredo Gomes (s.d.) (celo), que realizou excelentes concertos. Foi professor disputado de piano, ainda, no Instituto em 1906 tendo se destacado também como grande animador de canto coral. Os corais *Carlos Gomes* e *Barroso Neto* foram de sua fundação.

Em termos de composição, não compôs nada de significativo para orquestra, havendo se destacado, sobretudo como compositor de peças para o piano solo, canções e trabalhos corais. Foi identificado em sua obra influências dos mestres alemães e de Edvard Hagerup Grieg (1843-1907), sendo sua inspiração claramente romântica de estilo “pouco colorido e convencional”, no entender de Luiz Heitor, citado por Vasco Mariz.(Luiz Heitor in: Mariz 2000:128)

Barroso Neto, no entanto, foi um compositor de sucesso em sua época e suas obras estavam constantemente nos programas de concerto, talvez em virtude de seu prestígio pessoal como diretor da Sociedade de Cultura Musical e como professor. Segundo Vasco Mariz, *Minha Terra*, para piano solo ou piano e orquestra,

²³ Alfredo Bevilaqua (1874 – 1942), pianista e compositor. Lembrado por seus *Tangos Venus, Apolo, Minguito*, entre outros.

Cachimbandando, e *Choro*, foram obras em que procurou retratar, fidedignamente aspectos da atmosfera nacional.

Foi um dos pioneiros do canto coral no Brasil, estimulado pelo movimento do canto orfeônico, sob a liderança de Villa-Lobos, nas escolas da Prefeitura do Rio de Janeiro, onde promoveu os memoráveis concertos do coral *Barroso Neto*, no salão Leopoldo Miguez da Escola de Música da Universidade do Brasil, e a apresentação em um desses concertos da Suíte *Vozes da Floresta* (s.d.) para coro, solista e orquestra. Deixou extensa obra para piano e coros tendo conseguido ser patrono da cadeira nº36 da Academia Brasileira de Música.

Joaquim Antônio Barroso Neto, que tão bem soube interpretar a sensibilidade brasileira com sua maravilhosa música, terminou a gloriosa carreira aos sessenta anos de idade, deixando uma descendência e uma geração dos exímios pianistas.

Faz parte de sua obra²⁴

Peças para canto:

A um coração s.d.; *Olhos Tristes* s.d.; *Canção da Felicidade* s.d.; *Ritornello* s.d.; *Dorme* s.d.; *Regresso ao Lar* s.d.; *Adeus* s.d.; *Balada* s.d.;

Solos para piano:

*Corrupio*²⁵ s.d.; *Serenata Diabólica* s.d.; *Valsa Lenta* s.d.; *Era uma vez* s.d.; *Redemoinho* s.d.; *Movimento Perpétuo* s.d.; *Galhofeira* s.d.; *Romance sem Palavras* s.d.

Concerto para piano e orquestra:

Minha Terra s.d.

Poema Musical:

Vozes da Floresta s.d.

²⁴ Não foi possível obter a data de composição das obras na bibliografia consultada. Somente algumas gravações de suas peças tinham suas datas de realização.

²⁵ Foi executada pelo aclamado pianista então Simon Barer em sua temporada de concertos do teatro Municipal.

III.1.4 – Luciano Gallet

Nasceu no Rio de Janeiro - RJ em 28/06/1893 e faleceu em 29/10/1931, também no Rio de Janeiro, jovem ainda, aos 38 anos de idade. Gallet teve um papel muito importante como entusiasta dos estudos de folclore musical.

Como compositor foi um dos primeiros a escrever utilizando realmente temas e ritmos populares, em consequência de pesquisas feitas por ele mesmo. Já como professor deixou traços até agora vigentes no ensino da música no Brasil (Mariz 2000).

Teve ancestrais franceses, como já é de indicação do próprio nome, tendo cantado no coral escolar e estudado harmonia e piano quase como autodidata, acabou por dedicar-se à arquitetura e trabalhar como desenhista.

Gallet tocou com Villa-Lobos e só em 1913, aos vinte anos de idade, é que aceitou convites para estudar com método.

Em 1913 começou a trabalhar como acompanhador, e, no final do ano, incentivado por Glauco Velásquez (1884-1914), apresentou seu *Estudo nº 3* a Henrique Oswald, que o aprovou. No ano seguinte, matriculou-se no Instituto Nacional de Música, onde estudou piano com Henrique Oswald e harmonia com Agnello França. Ainda em 1914, Glauco Velásquez, que adoecera, preparou-o para ser seu intérprete. Após a morte do compositor, no mesmo ano, fundou a sociedade Glauco Velásquez, que teria uma existência de quatro anos. Com Abdon Milanez (1858-1927) terminou, em 1916, seu curso de piano, tornando-se em seguida professor. Em 1917 fez curso de harmonia com Darius Milhaud, que o iniciou na música moderna. Depois de ter sido um dos maiores intérpretes da obra de Glauco Velásquez, a partir de 1918 lançou-se definitivamente como compositor, embora ainda influenciado, nos primeiros trabalhos, pelo estilo de seu mestre. Procurou, em seguida, aprofundar-se na música e no folclore brasileiro, que, em grande parte, ainda ignorava apesar de seguir a corrente nacionalista. Em 1922, ano da *Semana de Arte Moderna*, dirigiu o coro e a orquestra do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, em várias audições. Em 1924 publicou os dois primeiros cadernos das Canções Populares Brasileiras e fundou a sociedade coral Pró-Arte. Completou com mais três cadernos as *Canções Populares Brasileiras* em 1926, e,

dois anos depois, concluiu sua coletânea de composições publicada após sua morte com o título *Interpretações*. Ainda em 1928 tornou-se diretor de revista de música.

No ano seguinte, compôs *Suíte* sobre temas negro-brasileiros sua obra instrumental mais importante uma das últimas que escreveu. Descontente com a decadência da música brasileira promoveu, em 1930, uma companhia que culminou com a fundação da Associação Brasileira de Música, que se fundiu com a Associação dos Artistas Brasileiros em 1937. Em dezembro de 1930 aceitou o convite para dirigir o Instituto Nacional de Música, onde introduziu uma série de modificações, exercendo o cargo até a morte. Colaborou ainda em diversas publicações tendo sido publicado *Estudos de Folclore*, Rio de Janeiro, 1934 (com “Introdução” de Mário de Andrade).

Faleceu jovem ainda aos 38 anos de idade, vítima de crise renal.

Faz parte de sua obra

Música orquestral:

Alanguissement, 1918; *Tango-batuque*, 1919; *Moderato e allegro*, 1920; *Suite bucólica*, 1920; *Elegia*, 1921; *Dança brasileira*, 1923; *Dança brasileira*, 1925; *Toca-zumba*, 1926; *Suspira, coração triste*, 1927; *Xangô*, 1929; *Pai do mato*, 1929; *Suite popular*, 1929; *Morena Morena*, 1927; *O Destino das Fadas*, 1927.

Música de câmara:

Quarteto: *Turuna*, para alto, clarineta, violino e bateria, 1926.

Quinteto: *Suite*, para flauta, oboé, clarineta, fagote e piano, 1929.

Música Instrumental:

Solos para piano: *Berceuse*, 1917; *Caxinguelê*, 1917; *Doze exercícios brasileiros* (*Valsa sestroza*, *Puladinho I*, *Dobrado*, *Chorinho*, *Modinha*, *Tanguinho*, *Schottisk brasileira*, *Seresta*, *Maxixe*, *Polca sertaneja*, *Puladinho II e Batuque*), 1928; *Hieróglifo*, 1922; *Moderatto e allegro*, 1918; *Nhô Chico*, 1927; *Pecinhas infantis*, 1929; *Rapsódia sertaneja*, 1923; *Rapsódia sertaneja*, 1924; *Suíte Bucólica*, 1920; *Tango-batuque*, 1928; *Trois pièces burlesques*, 1919.

Duos: *Elegia para celo e piano*, 1918; *Romance nº 1 para violino e piano*, 1918; *Romance nº2, para violino e piano*, 1918.

Música vocal:

Canto e piano: *Le sonnet d' Arvers*. 1918: *Alagassenment*, 1918; *Canção dolente*, 1918; *Salomé*, 1918; *Quadras*, 1918; *A partida*, 1919; *Surdina*, 1919; *Suspira coração triste*, 1921; *Morena morena*, 1921; *A vida*, 1922; *Olhos verdes*, 1923; *Ai, que coração*, 1924; *A Perdiz piou no campo*, 1924; *Fotorototó*, 1924; *laiá, você quer morrer*, 1924; *Foi numa noite calmosa*, 1925; *Maxixe*, 1925; *Arrazoar*, 1925; *Bambuleil*, 1925; *Taieras*, 1925; *O destino das fadas*, 1927; *Tutu-marambá*, 1927; *Condessa*, 1927; *Marcha soldado*, 1927; *A Casinha pequena*, 1927; *Infância brasileira*, 1928; *Bela pastora*, 1928; *Atirei um pau no gato*, 1928; *Carneirinho, carneirão*, 1928; *Castanha ligeira*, 1928; *Acorda, donzela!*, 1928; *Pai do mato*, 1928; *Xangó*, 1928.

Coro e piano: *Deux chansons de Bibris*, 1920; *Hino à escola*, 1920; *Toada*, 1922; *Tutu-maramba*, 1922; *Sertaneja*, 1924; *Eu vi amor pequeno*, 1924; *O luar do sertão*, 1924; *Puxa o melão sabia*, 1926; *Toca-zumba*, 1926.

Música sacra:

Ave Maria nº 1, 1918; *Padre Nossa nº 2*, 1918, *três cantos religiosos (Padre Nossa)*, 1918; *Ave Maria*, 1919; *Salutaris*, 1920; *Si querismiracula*, 1926.

III.1. 5 – Luis Levy

Luis Henrique Levy, pianista, compositor, editor. Nasceu em São Paulo - SP 08/08/1861 e faleceu no Rio de Janeiro – RJ em 08/08/1935. Primogênito de Henrique Luis Levy (1829-1896), negociante francês, fundador do tradicional estabelecimento musical Casa Levy, em 1860 em São Paulo, cresceu na loja da família entre pianos, partituras e instrumentos, ouvindo o pai tocar clarineta e saxofone. Sua iniciação musical ocorreu naturalmente e logo manifestou preferência pelo piano. Estudou com o professor francês Gabriel Giraudon (s/d), radicado em São Paulo desde 1860, e aos nove anos, em 1871 apresentou-se em público pela primeira vez, no Teatro São José de sua cidade.

Desde então, foi presença constante em concertos, recitais, sarais familiares e festas de São Paulo, exibindo-se ora como solista, ora tocando a quatro mãos com Alexandre Levy (1864-1892), seu irmão e compositor de renome ou com artistas de passagem pela capital. Em 1878 visitou a Exposição Universal em Paris, França, acompanhado da mãe, apresentando-se no salão da casa Erard. Quatro anos depois com

o irmão Alexandre, interpretou a quatro mãos a *Segunda Rapsódia Húngara* (1847) de Franz Liszt, nos salões do Club Union Argentina, em Buenos Aires, Argentina. Ainda em 1882, em São Paulo, fundou O Brasil Filatélico, o primeiro do gênero no país. Em maio de 1883, foi um dos fundadores do Clube Haydn²⁶, em São Paulo de cuja diretoria fez parte como comissário arquivista.

O primeiro concerto do clube, em agosto do mesmo ano, foi aberto com a *Sinfonia em ré maior* (1759), de Joseph Haydn (1732 – 1809) para dois pianos e oito mãos, tendo-o como um dos pianistas, ao lado do irmão Alexandre, de Willy Fischer e do estudante de direito Eugênio Egas. Durante os cinco anos em que o clube funcionou, participou frequentemente dos concertos, tocando piano ou harmônio, como solista ou acompanhante e integrando trios, quintetos e até um septeto. Em 1884 tocou para a princesa Isabel (1846-1921) e o Conde d'Eu (1842-1922), e dois anos mais tarde apresentou-se no Teatro São José, de São Paulo, diante de Pedro II e da Imperatriz, como solista do *Concerto em sol menor*, opus 25, para piano e orquestra (1830,1831), de Felix Mendelssohn (1809 – 1847).

Pianista de destaque, apreciado pelo público e crítica, dedicou-se também à composição. Em 1891, com os irmãos, recebeu a incumbência de gerir os negócios e interesses da Casa Levy, Com Maurício irmão mais novo, manteve o prestígio comercial da firma que se tornou Levy Filhos e logo a seguir L. Levy & Irmão, responsável por inúmeras edições de peças musicais.

Grande estudioso da obra de Luiz Levy foi o musicólogo Arnaldo Senise (1945-2007).

O compositor utilizou também os pseudônimos de L. Henri, Ziuly Vel e Yvu Lelis.

²⁶ Importante sociedade paulista de concertos. Luis Levy foi seu diretor em 1883.

Faz parte de sua obra

Música instrumental:

Barcarola opus 10, p/piano, s.d.; *Brigada*, p/piano, s.d.; *Caboclo Cake Walk*, p/piano, s.d.; *Cativaram-me os teus olhos*, p/piano, s.d.; *Dialogo*, opus 26, p/piano, s.d.; *Gostosa*, p/piano, s.d.; *Gueixa*, p/piano, s.d.; *Habanera*, opus 31, p/piano, 1922; *Hino ao Quinze de Novembro*, p/piano, s.d.; *Ideal*, p/piano, s.d.; *Marcha fúnebre – à memória de Carlos Gomes*, p/piano, 1896; *Mimosa*, p/piano, s.d.; *Parfum parisien*, p/piano, s.d.; *Poudrée*, opus 23 ; *Quarta gavota*, p/piano, 1905; *Pourquoi partir* p/piano, s.d.; *Primeira rapsódia brasileira*, opus 17, p/piano, 1894; *Quinta gavota*, opus 24, p/piano, s.d.; *Rapsódia brilhante*, opus 17 bis, p/piano, s.d.; *Segunda rapsódia brasileira*, opus 29, p/piano, s.d.; *Sentimental*, p/piano, s.d.; *Serenata*, opus 16, p/piano, s.d.; *Valsa brilhante*, opus 30, p/piano, s.d.; *Valsa lenta*, opus 22, p/ piano, 1904; *Vicilino*, p/piano, s.d.; *Voluntários paulistas*, p/piano, s.d.

Findando os precursores do Nacionalismo temos, de acordo com a categorização realizada por Vasco Mariz e por nós adotada a primeira geração nacionalista com Heitor Villa-Lobos.

III.2- Primeira Geração Nacionalista

III.2.1 – Villa-Lobos

Heitor Villa-Lobos nasceu no Rio de Janeiro 05/03/1887 e faleceu na mesma cidade em 17/11/1959. Foi um compositor brasileiro, célebre por unir música com sons naturais, entendendo aqui como sons naturais aqueles provenientes da natureza.

Aprendeu as primeiras lições de música com o pai, Raul Villa-Lobos, funcionário da Biblioteca Nacional, que morreu em 1899. Ele lhe ensinara a tocar violoncelo usando improvisadamente uma viola, devido ao tamanho de “Tuhu” (apelido de origem indígena que Villa-Lobos tinha na infância). Sozinho, aprendeu violão na adolescência, em meio às rodas de *Choro* cariocas, às quais prestou tributo em sua série de obras mais importantes: os *Choros*, escritos na década de 1920. Casou-se em 1913 com a pianista Lucília Guimarães. (s.d.)

Considerado, ainda em vida, o maior compositor das Américas, Heitor Villa-Lobos compôs cerca de 1.000 obras e sua importância reside, entre outros aspectos, no fato de ter reformulado o conceito de Nacionalismo musical, tornando-se seu maior expoente. Foi, também, através de Villa-Lobos que a música brasileira se fez representar em outros países, culminando por se universalizar.

Após viagens pelo Norte, Nordeste e Centro-Oeste do Brasil, no final da década de 1910, ingressou no Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro (atualmente Escola de Música da UFRJ), mas não chegou a concluir o curso, devido à desadaptação – e descontentamento – com o ensino acadêmico.

Suas primeiras peças tiveram alguma influência de Puccini e Wagner ao nível de composição, mas a de Stravinsky (1882-1971) foi mais decisiva, como se vê nos balés Amazonas e Uirapuru (ambos de 1917). Apesar de suas obras terem aspectos da escrita européia, Villa-Lobos sempre fundia suas obras com aspectos da música realizada no Brasil. Utilizava sons da mata, de eventos indígenas, africanos, cantigas, *Choros*, Sambas e outros gêneros muito utilizados no país. O meio acadêmico desprezava o que escrevia, até que uma turnê do pianista polonês Arthur Rubinstein pela América do Sul, em 1918, proporcionou uma amizade sólida, que abriria as portas para a mudança de Villa-Lobos para Paris, em 1923.

Na Semana de Arte Moderna, em 1922, ficou famoso um episódio em que o compositor é chamado ao palco e entra com um dos pés calçado de sapato e o outro de sandália, com uma atadura chamativa no dedão. Interpretada como uma atitude de vanguardismo provocativo, Villa-Lobos é vaiado; depois viria a explicar que o ferimento era verdadeiro, demonstrando sua ingenuidade ante as reações.

Passou duas longas temporadas na França, o maior reduto musical da época, através da ajuda financeira da família Guinle. Residiu em Paris entre 1923 e 1924, e de 1926 a 1930, quando voltou ao Brasil para participar de um programa de educação musical do governo de Getúlio Vargas. Nesse tempo, a influência de Stravinsky foi sobrepujada pela da música brasileira, seja a indígena, seja a dos Chorões. Essas duas vertentes são bastante marcantes nos catorze *Choros*. Os temas nordestinos viriam a se

fazer mais presentes na década de 1930, ao lado da inspiração reencontrada em Bach (1685-1750).

O ano de 1930 deu novo rumo à vida do compositor, pois conseguiu concretizar seu projeto de introduzir a disciplina Canto Orfeônico (coral) nas escolas de ensino médio de todo o país, por intermédio da confiança depositada pelo interventor do Estado de São Paulo, João Alberto, aliado de Getúlio Vargas. Foi professor catedrático de Canto Orfeônico do Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro.

Desse projeto, destacaram-se os concertos ao ar livre com a participação de milhares de alunos. Um desses concertos, no estádio São Januário, contou com quarenta mil vozes e a presença do presidente Getúlio Vargas. Em 1936, pediu separação de sua primeira esposa e se uniu com Arminda d'Almeida Neves, a “Mindinha”, com quem viveu até a morte.

Na década de 1940, Villa-Lobos conheceu os Estados Unidos. Teve ótima aceitação de suas obras e a definitiva aclamação. Diversas orquestras estado-unidenses lhe encomendaram novas composições, bem como de instrumentistas renomados que lá moravam ou se apresentavam. Se na metade de sua vida, seu eixo fora Rio-Paris, agora passava a ser Rio-Nova Iorque.

Mesmo com o sucesso, nunca foi rico; também não teve filhos. Em 1947, em Nova Iorque, sofreu a primeira intervenção cirúrgica para tratar do problema que tiraria-lhe a vida doze anos mais tarde, pouco mencionado em suas biografias: o câncer de bexiga, possivelmente causado por seu vício em charutos. Recuperou-se e ganhou mais vigor para compor.

Na sua última década de vida surgiram as cinco últimas sinfonias, os seis últimos quartetos de cordas, quase todos os concertos (exceto o primeiro para piano e o primeiro para violoncelo), sua ópera *Yerma*, a suíte *A Floresta do Amazonas* e diversas obras de câmara, como a *Fantasia Concertante* para Violoncelos (1958) e o *Quinteto Instrumental*, para flauta, violino, viola, violoncelo e harpa (1957). Em nova viagem a Paris, em 1955, gravou algumas de suas obras mais importantes, regendo a ORTF (Orquestra da Rádio-Teledifusão Francesa), mais de sete horas de música,

remasterizadas na década de 1990, e atualmente disponíveis em CD. Em 1959, regeu sua última gravação, à frente da Symphony of the Air, justamente *A Floresta do Amazonas*, e voltou para o Rio de Janeiro, aonde veio a falecer poucos meses depois, em sua casa.

Villa-Lobos se incomodava muito com o título de compositor brasileiro. Ele sempre fazia questão de dizer que era compositor do mundo, afinal ninguém fala de outros compositores como Mozart (1756-1791), Bach, etc., dizendo que são de determinados países.

Entre os títulos mais importantes que recebeu, está o de Doutor Honoris Causa pela Universidade de Nova Iorque; foi o primeiro presidente da Academia Brasileira de Música e regeu onze orquestras brasileiras e cerca²⁷ de setenta na Alemanha, Argentina, Áustria, Bélgica, Canadá, Chile, Cuba, Dinamarca, Espanha, Estados Unidos, Finlândia, França, Grécia, Holanda, Inglaterra, Israel, Itália, México, Portugal, Suíça, Uruguai e Venezuela.

A música de Villa-Lobos é, sobretudo, *sui generis*. Se tanto, é possível encontrar preferências por alguns recursos estilísticos: combinações inusitadas de instrumentos (que muitas vezes prejudicaram a expressividade da música devido a suas mais diferentes sonoridades) uso de percussão popular, imitação de cantos de pássaros.²⁸

Não defendeu nem se enquadrou em nenhum movimento, e continuou por muito tempo desconhecido do público no Brasil e atacado impiedosamente pelos críticos, dentre os quais Oscar Guanabara²⁹, seu eterno opositor. Ainda assim, sempre foi fiel a seu próprio impulso interior para compor: “Minha música é natural, como uma cachoeira”, (Villa-Lobos in :Valverde 2009 s.p.) disse certa vez. Essa obediência a seu instinto o tornou o mais prolífico compositor erudito do século XX.

²⁷ Não foi encontrado o número exato na bibliografia especializada.

²⁸ Recurso no qual era mestre, só tendo um único concorrente: o francês Olivier Messiaen (1908-1992); ambos nunca se conheceram.

²⁹ Crítico de arte e músico (1851-1937), muito criticou Villa-Lobos. Somente a Alberto Nepomuceno criticou positivamente.

Esse instinto, pela natureza mesma da palavra, não era disciplinado, e essa indisciplina se manifestou muitas vezes numa harmonia (uso de acordes) excessivamente livre, quando fazia uma peça deliberadamente tonal, e numa orquestração inadequada - sua vida desprogramada, às vezes tendo de se render às necessidades do dia-a-dia, colaborou para que diversas obras ficassem sem um melhor acabamento.

Villa-Lobos, porém, sempre se recusou a fazer revisões, aceitava seus rascunhos que rabiscava em guardanapos, e nunca usou a palavra “acabamento”: não se concentrava numa obra só e logo passava às ideias novas que lhe surgiam, na sala de sua casa, num navio ou num comboio. Por outro lado, é possível encontrar composições onde recorreu a melodias já usadas antes, tal qual em *Magdalena* (1947,1948).

Esses problemas, todavia, não estão presentes em três de suas peças mais conhecidas. O *Trenzinho do Caipira* é uma magistral amostra de uso dos instrumentos de uma orquestra imitando o som de um comboio. A *Cantilena das Bachianas n° 5*, originalíssima em sua instrumentação, possui um contraponto simples, mas muito correto. A *Introdução das Bachianas n° 4* - matéria-prima do *Samba em Prelúdio*, de Baden Powell (1937-2000) e Vinícius de Moraes (1913-1980) – que apresenta progressões harmônicas bem trabalhadas.

Faz parte de sua obra³⁰

Bachianas

O ciclo de obras mais conhecido de Villa-Lobos é o das nove *Bachianas Brasileiras*, escritas entre 1930 e 1945, onde o compositor intencionou construir uma versão nacional dos *Concertos de Brandemburgo*, usando ritmos ou formas musicais de várias regiões do Brasil. Essa intenção é clara nas *Bachianas n° 1*, para conjunto de violoncelos, dividida em três movimentos: *Introdução (Embolada)*, *Prelúdio (Modinha)* e *Fuga (Conversa)*.

³⁰ A formatação em relação as obras é feita de forma diferente ao de outros compositores devido ao fato de considerarmos importante o acréscimo de informações de forma diferenciada para o compositor Heitor Villa-Lobos.

Todos os movimentos das *Bachianas*, inclusive, receberam dois títulos: um bachiano, outro brasileiro. São trechos famosos das *Bachianas* a *Tocata (O Trenzinho do Caipira)*, quarto movimento das n° 2; a *Ária (Cantilena)*, que abre as de n° 5; o *Coral (O Canto do Sertão)* e a *Dança (Miudinho)*, ambos na n° 4.

Choros

Outra série de obras é a dos *Choros*, escritos entre 1920 e 1929, que vão desde o número um, para violão solo, até o décimo quarto, para orquestra, banda sinfônica e coro, cuja partitura foi perdida (bem como foi a dos volumosos *Choros n.º 13*, para duas orquestras e banda). A Introdução aos *Choros* e os *Choros Bis* (que são uma única peça) não são numerados como os outros catorze, sendo classificados extra série.

O de número dez é o mais aclamado de todos; escrito para coro e orquestra, culmina num grande “samba-enredo sinfônico”, contrapondo a melodia da canção *Rasga o Coração*, de Anacleto de Medeiros (1866-1907) (gravada na época por Vicente Celestino) a um acompanhamento coral bem ritmado de onomatopéias supostamente indígenas (mas inventadas por Villa-Lobos) e a uma bateria marcada revezadamente por ganzá, tamborim, reco-reco, cuíca e similares de escola de samba.

Comentários sobre obras:

Villa-Lobos apesar de não ter sido um grande virtuose do piano, tem obra para este instrumento das mais importantes da literatura musical brasileira. Desde as *Danças Africanas* até o grande *Rudepoema*, podemos perceber seu vínculo com a rítmica folclórica e a música nacionalista.

A primeira obra pianista de Villa-Lobos que vamos destacar são as *Três Danças Africanas: Farrapós*, dança de moços, *Kankikis*, dança das crianças, e *Kankukus*, dança dos velhos. Composta para piano, em 1914, e orquestra em 1916, essa série é também conhecida por *Danças dos Índios Mestiços*. O que levou o autor a escrevê-la foi uma dança de negros a que assistiu em Barbados, em 1912. Os temas tratados são dos caripunas, tribo mestiça de índios com pretos escravos, do estado do Mato Grosso. A primeira audição foi de Lucília Villa-Lobos, em 1915.

A peça *Alegria na Horta* (nº3 da *Suíte Floral*), composta em 1916, representa uma festa de hortelões. Ritmos de dança, a insistência do baixo em quintas e oitavas e uso de appoggiaturas breves.

Ele escreveu várias obras dentro deste tema. De 1912, temos três séries: *Brinquedo de Roda* (seis peças), *Petizada* (seis peças) e *Primeira Suíte Infantil* (cinco peças); em 1913, *Segunda Suíte Infantil* (quatro peças); em 1914, *Fábulas Características* (três peças); em 1918, *Prole do Bebê* nº1 (oito peças); em 1919, *Histórias da Carochinha* (quatro peças) e *Carnaval das Crianças Brasileiras* (oito peças); em 1921, *Prole do Bebê* nº2 (nove peças); e, 1925, *Cirandinhas* (doze peças) e, em 1926, as *Cirandas*.

Uma das peças de maior popularidade de Villa-Lobos é a *Lenda do Caboclo*, escrita em 1920, extremamente nacionalista.³¹ Os primeiros compassos situam o ouvinte, dando-lhe a impressão de amargura indefinida, extravasada em profundo suspiro. Não tarda, porém, a aparecer o extraordinário tema principal voltando ao tema inicial.

Da mesma época da *Lenda do Caboclo* é a série de oito peças *Carnaval das Crianças Brasileiras*, da qual destacamos o popular *Ginete do Pierrozinho*. O compositor apresenta um motivo melódico que faz transparecer um mundo repleto de encantos infantis.

Rudepoema, escrito para piano solo entre 1921 e 1926, e orquestrado em 1932, é das peças mais importantes e complexas da literatura pianística brasileira. Villa-Lobos dedicou-a a Arthur Rubinstein, imprimindo à peça um cunho de brasilidade.

A peça inicia-se com uma grave melodia na mão esquerda, respondida por outra melodia na mão direita, as quais embora possam ser consideradas como temas principais, são retomados claramente em toda a peça. O ponto culminante, em fortíssimo alucinante, está nos cinco últimos compassos, com 4 clusters da mão direita sobre as 3 notas graves, em graus conjuntos. Para completar essa sonoridade grandiosa,

³¹ Ano de composição 1920. Harmonicamente a parte inicial é realizada com abundância de acordes de nonas, décima terceiras e appoggiaturas. Tudo dentro de um clima modal. Criação de uma atmosfera de dorlência, resignação bem cabocla. (Kieffer 1986)

Villa-Lobos escreveu um pedal permanente, que muito contribuiu para construir a atmosfera brutal e selvagem ideada para esse *Rudepoema*.

A série de 16 *Cirandas*, estreadas em 1929, no Teatro Lírico do Rio, por Tomás Terán (1895-1964), são extremamente pianísticas, ricas em timbres, e de um brasileiríssimo espontâneo. Apesar do virtuosismo de *Fui no Tororó* e de *Olha o Passarinho, Dominé*, o autor aproveitou admiravelmente os temas infantis, construindo uma atmosfera delicada, empregando grande riqueza harmônica e rítmica.

O tratamento desses temas é sempre variado: ora os vemos alterados, como uma ingênua *Terezinha de Jesus*, ora em toda a sua simplicidade, como em *Xô, Xô, Passarinho*; ou ainda com diversas variantes, como *À Procura de uma Agulha*, que se desenvolve na proporção de AB, AC, AD. Alguns desses temas são poucos conhecidos, como o de *Que Lindos Olhos*; outros, como o de *O Pintor de Canaí* são extremamente simples; e outros ainda, como o segundo tema de *Vamos Atrás da Serra, Calunga*, apresentam até caracteres sinfônicos.

Já em *O Cravo Brigou com a Rosa*, sobre um ritmo intercalado e pouco previsível apresenta-se o tema alegremente cantado, em tonalidades diferentes. Em *Vamos atrás da Serra, Calunga*, os baixos, numa série de oitavas articuladas, que parecem descrever os passos de uma pessoa indecisa, convidam-nos a percorrer a estrada de uma melodia marcante e grave. Em *Nesta Rua, Nesta Rua*, temos um muito cantado, onde se vislumbram as crianças brasileiras, de mãozinhas entrelaçadas, rodopiando, rodopiando...

Saudades das Selvas Brasileiras, datada de 1927, foi escrita em Paris e lá estrelada por Janini Cools (s/d), em 1930. Tem duas partes: a primeira apresenta um ritmo obstinado, em andamento não muito rápido, no qual se sente o ambiente da selva, entremeado por uma espécie de lamento; a segunda peça é mais alegre, com ritmo bem próprio do autor.

Do *Guia Prático* – coleção de 60 peças para piano solo, decidida em 11 volumes – ressaltamos duas: *A maré encheu* e *Na corda da viola*. Na primeira, o compositor apresenta, com toda a simplicidade no acorde da tonalidade, um encantador tema de roda do Estado da Paraíba; em *Na corda da viola*, o famoso tema popular. Toda essa

parte constitui um conjunto harmônico de grande riqueza. É uma coleção de melodias folclóricas, harmonizadas e ambientadas por Villa-Lobos, sem pretensões de criar peças de concerto.

Data de 1936 o *Ciclo Brasileiro*, série de quatro peças de alentado mérito pianístico. Em poderosa síntese artístico-musical, traça o “painel sertanejo”: o caboclo fez a sua plantação, cantou uma seresta ao luar, deu uma festa no sertão e convidou o índio branco pra dançar. O autor quis pintar o homem branco liberto dos preconceitos sociais.

A primeira audição foi de Julieta Neves (s.d.) e José Vieira Brandão. O ciclo é dedicado a Mindinha.

Uma referência especial deve ser feita as *Três Marias*, três miniaturas de bastante significação. A obra é composta por três miniaturas cujos nomes são: *Alnitah*, que transparece uma sonoridade delicada e ao mesmo tempo brilhantes; *Alnilam*, com um caráter folclórico e um cantábile brilhante que nos remete a uma brincadeira; *Mintika* que com uma sonoridade cristalina é composta de uma parte leve e flutuante, mas ao mesmo tempo triste.

A série, escrita em 1939, a pedido de Edgar Varèse (1883-1965), foi dedicada a Mindinha e estreada por Vieira Brandão, no Rio, a 27 de novembro do mesmo ano.

Uma Homenagem a Chopin, encomendada pela UNESCO em 1949 e estreada por Arnaldo Estrella (1908-1981), é formada por duas obras: *Noturno* e *Balada*. Foi a única peça para pianoforte escrita no último decênio de sua vida.

Heitor Villa-Lobos deixou-nos muitas obras. Falamos das mais conhecidas para piano.

III.3-Segunda Geração Nacionalista

III.3.1 - Oscar Lorenzo Fernandez

Oscar Lorenzo Fernandez, regente, professor, compositor. Nasceu no Rio de Janeiro 04/11/1897 e faleceu na mesma cidade em 27/08/1948.

Filho de espanhóis, desde criança demonstrou vocação para a música, embora pretendesse seguir a carreira de médico. Após concluir o curso secundário, entretanto, foi acometido de doença nervosa que o impediu de continuar os estudos, permanecendo inativo durante vários meses. Em 1917 decidiu ingressar no Instituto Nacional de Música onde teve como principal orientador. Frederico Nascimento (1852-1924). Estudou teoria e piano com J. Otaviano (1892-1962) e em 1918 passou a freqüentar a classe de harmonia de Frederico Nascimento, enquanto seguia as aulas de piano de Henrique Oswald.

Mais tarde foi aluno de Francisco Braga, estudando contraponto, fuga, composição e instrumentação. Por essa época frequentava com Luciano Gallet a casa de Frederico Nascimento, onde Alberto Nepomuceno passava seus últimos dias, para ouvir-lhe os conselhos, que muito o influenciaram. Em 1920 foi um dos fundadores da Sociedade de Cultura Musical, onde ocupou diversos cargos, até sua extinção em 1926. Em 1922 começou a se destacar como compositor, participando de um concurso com as peças *Noturno* e *Arabesca*, para piano, e *Cisnes* e *Ausência*, para canto e orquestra.

No ano seguinte substituiu interinamente Frederico Nascimento na cátedra de harmonia superior do Instituto Nacional de Música, sendo efetivado no posto dois anos depois. Em 1924 obteve o primeiro lugar em concurso de composição da Sociedade de Cultura Musical, com o *Trio brasileiro*, sua primeira obra importante, que assinala o rumo definitivo de sua orientação nacionalista. A 17 de novembro de 1925 estreou sua *Suíte Sinfônica* (sobre três temas populares brasileiros), sua primeira obra orquestral, regida por Nicolino Milano (1876-1972), com a orquestra do Instituto Nacional de Música. Outro trabalho importante desse período é o *Quinteto* – Suíte para quinteto de sopro.

Nova versão da Suíte Sinfônica, com a instrumentação completamente refeita, foi executada em 1929 nos Festivais Ibero-Americanos de Barcelona, Espanha, onde alcançou êxito. Mas seu primeiro grande sucesso foi o bailado *Imbapara*, baseado em temas recolhidos por Roquete Pinto entre os índios Pareci da serra do Norte, no Mato Grosso, que estreou a 2 de setembro de 1929 sob a regência de Francisco Braga. Dessa época são também os *Três estudos em forma de sonatina*, para piano.

No ano seguinte compôs a suíte *Reisado do Pastoreio*, cujo *Batuque* final se tornou autêntico clássico da música erudita brasileira, gravado por Hans Kindler (1892 – 1949) e a Sinfônica Nacional, de Washington D.C., EUA, com grande êxito comercial, e executado por regentes famosos. Ainda em 1930 fundava revista mensal *Ilustração Musical*, que durou até o oitavo número, de março de 1931. Sua ligação com os artistas do movimento modernista resultou na ópera *Malasarte*, com texto de Graça Aranha³². Com a morte deste, teve apenas alguns de seus trechos executados a 21 de outubro de 1933, no Instituto Nacional de Música, e somente foi encenada a 30 de setembro de 1941, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Em 1934 regeu em São Paulo SP um concerto na Sociedade de Cultura Artística, e dois anos depois, sob regência de Villa-Lobos, estreou no Teatro Municipal, do Rio de Janeiro, seu poema coreográfico *Amaya*, inspirado em argumentos e temas musicais de caráter incaico. Uma de suas maiores realizações foi a fundação, em 1936, do Conservatório Nacional de Música, no Rio de Janeiro, para o qual obteve em 1940 uma sede própria no centro da cidade, com salão de concertos, sala de conferências, biblioteca, etc. Foi diretor da entidade até a morte, promovendo recitais, concertos e cursos livres, e incentivando a aplicação da moderna pedagogia à iniciação musical infantil.

Em 1938 empreendeu sua primeira tournée como regente e conferencista pela América do Sul (Colômbia, Panamá, Cuba, Peru, Chile, Argentina e Uruguai) divulgando, além de suas obras, as de autores brasileiros como Villa-Lobos, Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald. Nesse mesmo ano, o *Batuque* extraído do final do

³² Escritor e diplomata brasileiro (1868-1931), um dos organizadores da Semana de Arte Moderna de 1922

primeiro ato de sua ópera *Malasarte* foi executado no festival comemorativa do IV Centenário de Bogotá, obtendo o primeiro prêmio, instituído pela New Music Association da Califórnia, EUA. Foi em seguida convidado pelo prefeito da capital colombiana a musicar o *Hino à Raça*, de Guillermo Valência, executado simultaneamente a 12 de outubro no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e no Teatro Colón, de Bogotá, com irradiação para todo o continente. Em junho de 1940, o *Batuque do Reisado do Pastoreio* foi executado em concerto no Rio de Janeiro pela orquestra da National Broadcasting Corporation, dos EUA, sob a regência de Arturo Toscanini (1867 – 1957). Em 1941 participou em Santiago do Chile, com Aaron Copland (1900-) e Honório Siccardi (1897-), do júri de um concurso de composição, cujo resultado, anulado pelo governo chileno, provocou grande controvérsia na imprensa e nos círculos musicais chilenos. Seu *Primeiro Concerto*, para violino e orquestra, foi executado por Oscar Borgerth a 13 de junho de 1945, sob regência de Erich Kleiber (1890 – 1956).

Nesse ano compôs a *Primeira Sinfonia*, estreada em 1948 pela Orquestra Sinfônica Brasileira, sob a regência de Eleazar de Carvalho. Em 1947, terminou de compor a *Segunda Sinfonia*, inspirada em *O Caçador de Esmeraldas*, de Olavo Bilac, que não chegou a ser executada durante sua vida. Seu cinquentenário foi comemorado em vários círculos musicais do país, tendo sido recebido festivamente em Curitiba PR pela Sociedade Brasília Itiberê, regido a Orquestra Sinfônica do Recife PE. Sua última aparição em público foi no dia de sua morte, 27 de agosto de 1948, quando regiu um concerto sinfônico com a orquestra da Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro.

Lorenzo Fernandez foi também ativo colaborador de Villa-Lobos no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, havendo substituído o mestre em várias de suas numerosas viagens ao exterior. Por ocasião da grave crise que abalou a saúde de Villa-Lobos, foi admirável, conseguindo apoio governamental para que se tratasse em Nova Iorque - NY o que levou a Villa-Lobos interpretar suas obras com frequência no exterior após a sua morte.

Em 1997, por ocasião de seu centenário de nascimento, foram realizados numerosos concertos em sua homenagem graças aos esforços da esposa Helena e da filha Marina.

Sua produção pode ser dividida em três períodos distintos. No primeiro (1918-22) ressaltam influências do impressionismo francês, ausência de brasilidade, harmonia complicada, bitonalidade, não abrangendo nenhum trabalho importante.

No segundo (1922-38) caracteriza-se pelo aproveitamento sistemático do folclore. Raramente harmonizou temas populares, preferindo usar apenas constâncias melódicas, contrapontísticas, rítmicas e harmônicas. Apogeu de sua produção em mérito e número. Focalizando os populários negros ameríndios e caboclos, presenteou-nos com obras-primas no gênero.

Após um período de relativa inatividade criativa (1938-42), reagiu contra a preocupação do brasileirismo e a grande singeleza que vinha caindo seu estilo, iniciando um ciclo universalista.

Desempenhou importante papel nas atividades musicais do Rio de Janeiro, no período 1928 – 48 seja como compositor, regente, professor ou animador.

Faleceu em agosto de 1948.

Faz parte de sua obra

Música dramática:

Ópera: Malasarte, 1931 – 1933

Música orquestral:

Primeira Sinfonia, 1945; *Segunda Sinfonia*, 1946 – 1947; *Primeiro Concerto*, p/piano e orquestra. 1941 – 1942; *Suíte Sinfônica*, 1941; *Imbapara, bailado*, 1928; *Reisado do Pastoreio*, suíte, 1930; *Amaya*, poema coreográfico, 1930. *Variações Sinfônicas*, p/piano e orquestra, 1948.

Música de câmara:

Trios: *Primeiro trio*, p/piano, violino e celo 1921; *Idílio romântico*, p/piano, violino e celo 1924; *Trio brasileiro*, p/piano, violino e celo 1924; *Duas invenções seresteiras*, p/flautas e clarineta e fagote, 1926.

Música instrumental:

Solos para piano: *Acalanto da saudade*, 1928, *Arabesca*, 1920; *Bazar*, 1923, *Berceuse da função triste*, 1926; *Boneca Iaie*, 1944; *Bonecas*, 1932; *Dança lânguida*, 1927; *Duas miniaturas*, 1918, *Folhas d'álbum*, 1927; *Historieta ingênua*, 1925; *Historietas maravilhosas*, 1922; *Marcha dos soldadinhos desafinados*, 1927; *Minhas férias*, 1937; *Miragem*, 1919; *Noturno*, 1919, *Pequena série infantil*, 1937; *Poemetos brasileiros – 1ª série*, 1926; *Poemetos brasileiros – 2ª série*, 1928; *Prelúdio fantástico*, 1924; *Prelúdios do crepúsculo*, 1922; *Presentes de Noel*, 1927; *Primeira brasiliana*, 1927; *Primeira suíte brasileira*, 1936; *Recordações da infância*, 1935; *Réverie*, 1923; *Segunda suíte brasileira*, 1938; *Sonata breve*, 1947; *Suíte das cinco notas*, 1942; *Terceira suíte brasileira*, 1938; *Três estudos em forma de sonatina*, 1929; *Valsa exótica*, 1927; *Valsa suburbana*, 1932; *Vasões infantis*, 1923.

Solos para violão: *Ponteio*, 1938; *Saudosa seresta*, 1938; *Suave acalanto*, 1938; *Velha modinha*, 1938.

Duos: *Melodia*, para violino e piano, 1927, *Noturnal*, p/violino e piano, 1924; *Romança*, p/violino e piano, 1923; *Roman, e elegíaco*, p/celo e piano, 1924, *Toada e dança* p/celo e piano, 1926.

Música vocal:

Canto e piano: *A Saudade*, 1921; *Solidão*, 1922; *Duas canções*, 1922; *O vida de minha vida*, 1923; *Toi*, 1923; *Canção sertaneja*, 1924; *Canção de berço*, 1925; *Dois epigramas*, 1925; *Canção de violeiro*, 1926; *Meu coração*, 1926; *Macumba*, 1926; *Toada pra você*, 1928; *Duas modinhas*, 1928; *A sombra suave*, 1929; *Tapera*, 1929; *Serenata*, 1930; *Noite de junho*, 1933; *O Horizonte vazio*, 1933; *Canção ao luar*, 1933; *Meu pensamento*, 1934; *Canção do mar*, 1934; *Essa negra fula*, 1934; *As Tuas mãos*, 1935; *Suave acalanto*, 1936; *Samaritana da floresta*, 1936; *A Canção da fonte*, 1936; *Coração inquieto*, 1938; *Madrigal*, 1943; *Dentro da noite*, 1946; *Elegia da manhã*, 1946; *Vesperai*, 1946; *Trovas do amor*, 1947; *Aveludados sonhos*, 1947.

Canto e orquestra: *Velas ao mar*, 1919; *A Samaritana*, 1920; *Um Beijo*, 1920; *Cisnes*, 1921; *Ausência*, 1922; *Surdina*, 1922; *As Estrelas*, 1923; *Berceuse da onda*,

1928; *Canção do poço*, 1931 – 1933, *Do outro lado do mar*, 1931 – 1933; *Eu sou aquela que ama os homens*, 1931 – 1933; *Seus olhos eram verdes*, 1931 – 1933; *Quando eu era pequenina*, 1931 – 1933; *Modinha de Malasarte*, 1931 – 1933; *Serenata de Malasarte*, 1931 – 1933; *Noturno*, 1934.

Canto coral: *Molete*, 1924; *Oração ao sol*, 1924; *Canções da infância*, 1926; *Duas evocações*, 1930; *Duas noturnais*, 1930; *Coros do Malasarte*, 1931 - 1933; *A Tarde lenta*, 1933; *Canção pantesia*, 1933; *Ode a Santa Cecília*, 1933; *As Tuas Mãos*, 1935; *Cantigas de minha terra*, 1935; *Epigramas Matinais*, 1936; *Noturno das folhas soltas*, 1936; *Hino à Raça*, 1939; *Os Dois céus*, 1944.

III.3.2 - Dinorah de Carvalho

Nasceu em Uberaba - MG em 01/06/1904 e faleceu em São Paulo – SP em 1980. Pianista, compositora, regente e professora. Filha do musicista e instrumentista Vicente Gontijo, que muito lhe incentivou a vocação, começou estudos musicais em São Paulo SP, para onde a família se transferiu após a morte do pai.

Com seis anos de idade, matriculou-se no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, iniciando-se no piano com Maria Lacaz Machado (s.d.). Passou depois para a classe de Carlino Crescenzo (s.d.), estreando como pianista aos sete anos, em audição de alunos do conservatório. Datam de 1912 suas primeiras tentativas de composição: a valsa *Serenata ao luar*, logo seguida de um noturno improvisado durante um recital em Campinas- SP. Em 1916 diplomou-se no curso de piano. A partir de 1918, já escrevia as próprias composições, incluindo-as em seus programas de concertos, realizados em São Paulo- SP, Rio de Janeiro- RJ, Belo Horizonte- MG e outras cidades.

O êxito alcançado como pianista valeu-lhe uma bolsa de estudos na Europa, oferecida pelo governo mineiro. Tendo feito cursos de harmonia e contraponto com Furio Franceschini (1880-1976) e praticado como professora auxiliar do conservatório, viajou para Paris, França em fins de 1922, aperfeiçoando-se em piano com Isidor Philipp (1863 – 1958) e realizando vários recitais, principalmente na França e na Itália. De volta ao Brasil, retornou às atividades de concertista. Em 1929, apresentada por Mário de Andrade ao maestro Lamberto Baldi (1875-1979), com este estudou harmonia, contraponto, fuga e composição.

A partir de 1931, fez cursos de orquestração com Martin Braunwieser (1901-1991) e Ernst Mechlich (1888-1977). Premiada em 1936 pelo Departamento de Cultura da prefeitura de São Paulo, por seus dois corais para vozes mistas, sobre poemas de Gregório Matos (1623 – 1696), em 1939 foi nomeada inspetora federal do ensino superior de música junto ao Conservatório Musical e Dramático de São Paulo. Fundou e dirigiu a Orquestra Feminina de São Paulo, a primeira no gênero na América do Sul, que apresentou, como solistas, grandes artistas nacionais e estrangeiros. Por seu trabalho em prol da formação musical da criança, recebeu em 1954 a medalha de ouro do IV Centenário da Fundação de São Paulo.

Em maio de 1960 realizou-se no Teatro Municipal de São Paulo, o Festival Dinorah de Carvalho, sob a regência do maestro Sousa Lima (1898-1982), à frente da Orquestra Sinfônica Municipal. Nessa ocasião, foram executadas a suíte sinfônica *Arraial em festa*; sete peças para canto e orquestra, e *Três danças brasileiras*, para piano, orquestra de cordas e percussão. No mesmo ano viajou à Europa, em missão cultural do Ministério da Educação e Cultura, tendo realizado diversas apresentações de suas obras. Foi a primeira mulher a integrar a Academia Brasileira de Música. Sua obra para piano não foi extensa, tendo gozado de imenso prestígio em São Paulo.

Faz parte de sua obra

Música orquestral:

Contrastes, p/ piano e orquestra, 1969.

Música instrumental:

O que noite bonita! Para piano, 1961.

Música vocal:

Procissão de cinzas em Pernambuco, p/coro, 1936. *Caramuras da Bahia*, p/coro, 1936. *A Menina preta que buscava Deus*, canto nagô p/canto e piano, 1960.

III.3.3 - Frutuoso Viana

Frutuoso de Lima Viana, pianista, professor, compositor. Nasceu em Itajubá – MG, em 06/09/1896 e faleceu no Rio de Janeiro – RJ, em 22/04/1976. O pai Miguel Archanjo de Sousa Lima era magistrado, cantor, pianista amador e compositor de valsas e polcas, a mãe também cantava e tocava em família.

Aos oito anos já dedilhava o piano e aos dez começou a estudar com Antonina Bourret (s.d.), em Itajubá. Em julho de 1912 foi para o Rio de Janeiro, matriculando-se na Escola Livre de Música, na classe de piano de Henrique Oswald. Em 1913 foi admitido no quinto ano do Instituto Nacional de Música, onde estudou com Alzira Manso (s.d.). Em 1915 realizou tournée por várias cidades de Minas Gerais e de São Paulo. Em 1916, durante seis meses, dirigiu uma orquestra no Pavilhão Quinze de Novembro, de São José do Rio Pardo - SP.

Retornou ao Rio de Janeiro em 1917, e foi readmitido, mediante novo concurso, no sétimo ano da classe de piano do Instituto Nacional de Música, estudando com Henrique Oswald (piano) e Arnaud Gouveia (s.d.) (harmonia), diplomando-se em 1919. Nesse ano, através de Newton Pádua (1894-1966), conheceu Villa-Lobos, passando a freqüentar-lhe a casa. Começou a compor em 1920, quando fez parte do quinteto formado de alunos premiados do Instituto Nacional de Música, que atuou a bordo do encouraçado São Paulo, durante a visita dos reis da Bélgica, recebendo por isso as Palmas Acadêmicas daquele país.

Ainda em 1920, convidado por Villa-Lobos, participou do recital privado em homenagem a Artur Rubinstein executando obras de Villa-Lobos. Em 1921 começou a ensinar piano. No ano seguinte participou ativamente da Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo- SP, e obteve o segundo lugar em concurso de composição da Sociedade de Cultura Musical, do Rio de Janeiro, com *Prelúdio* para piano. Seguiu para a Europa em 1923, numa viagem de três meses, estudou piano em Berlim, Alemanha, com Rudolf Hanschild (s.d.) e em Bruxelas, Bélgica, com Arthur de Greef (1862 – 1940).

Em Paris, França, frequentou as aulas de Blanche Selva (1884 – 1943). Interessou-se pelo novo método de ensino musical de Emile Jacques-Dalcroze (1865 – 1950), tentando inutilmente, mais tarde, com a ajuda de Mário de Andrade, introduzi-lo no Instituto Nacional de Música. Em 1929 foi nomeado professor de piano do Conservatório Mineiro de Música e de 1930 a 1938 lecionou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

Em 1937, participou do I Congresso da Língua Nacional Cantada 1938 a 1940, em 1941 fixou-se no Rio de Janeiro, ensinando no Colégio Bennett, e em 1942 foi nomeado professor de canto coral e orfeônico na Escola Técnica Nacional do Rio de Janeiro. Desde seu retorno da Europa, dedicou-se à composição e à carreira de concertista, apresentando-se em várias capitais do país.

A obra de Frutuoso Viana pode ser dividida em dois períodos: anterior e posterior a 1926. Sendo as obras *Variações sobre um tema popular* e *Dança de Negros* da primeira fase e um momento bem nacionalista parte da segunda fase iniciada com o *Corta-Jaca* e da qual faz parte também *Sete Miniaturas* para piano.

Infelizmente sua timidez impediu que suas obras fossem mais amplamente divulgadas tanto no Brasil quanto no exterior.

Alguns de seus trabalhos para piano foram incluídos no relatório de grandes virtuosos.

Faz parte de sua obra

Música de câmara:

Canto elegíaco e caprichoso 1938.

Música instrumental:

Corta-jaca, p/piano, 1931; *Dança de negros*, p/piano, 1924; *Jogos pueris* p/piano, 1929; *Prelúdio n° 1*, p/piano, 1920; *Serenata*, p/piano, 1940; *Sete miniaturas sobre temas populares brasileiros*, p/piano, 1932; *Toada n°1* p/piano, 1928; *Toada n° 2*, p/piano, 1928; *Toada n° 5*, p/piano, 1943; *Toada n° 6*, p/piano, 1946; *Valsa n° 2*, p/piano, 1935; *Valsa n° 3*, p/piano, 1938; *Variações sobre um tema popular brasileiro*, p/piano, 1925; *Seresta* para flauta e fagote, 1944.

Música vocal:

Sonâmbula, p/canto e piano, 1928; *Toada n° 3*, p/canto e piano, 1930; *Refrão de mutum, sem-fim e sabiá*, p/canto e piano, 1938; *Chula paroara*, p/canto e piano, 1939; *Desencanto*, p/canto e piano, 1955; *Cantar dos cantares*, p/canto e piano, 1948; *Cantar*

dos cantares, p/canto e piano, 1955; *Cantar dos peregrinos*, p/canto e piano, 1955; *Un ami*, p/canto e piano, 1957; *Sabiá*, p/coro, 1938; *Madrigal*, p/coro, 1945; *Semana do amor*, p/coro, 1947; *Cantiga de roda*, p/coro, 1947; *Cantiga de roda*, p/coro, 1948.

III.3.4 - Brasília Itiberê

Brasília Ferreira da Cunha Luz, compositor, folclorista, crítico, escritor. Nasceu em Curitiba – PR, em 17/05/1896 e faleceu no Rio de Janeiro – RJ, em 10/12/1967.

Era sobrinho do compositor Brasília Itiberê da Cunha (1846-1913) e do crítico musical João Itiberê da Cunha (1870-1953). Não pensava em seguir a carreira musical, embora tivesse estudado piano com Adolfo Corradi (s.d.) e, mais tarde, com o compositor e regente Leo Kessler (1882-1924), em Curitiba. Coursou engenharia inicialmente na escola Politécnica do Rio de Janeiro - RJ e depois na Universidade do Paraná onde se diplomou.

Em 1927, com Andrade Muricy³³ e outros, fundou no Rio de Janeiro, a revista modernista *Festa*, na qual colaborou como escritor e crítico musical. Mudou-se para o Rio de Janeiro definitivamente em 1934, trabalhando como engenheiro. Nessa época, tornou-se amigo de Ernesto Nazareth e Pixinguinha. Ainda em 1934, compôs a suíte *Invocação*, canto e dança para piano que, no ano seguinte, foi premiada com uma peça de Radamés Gnattali, em concurso promovido pela Associação de Artistas brasileiros. Por essa época, conheceu Villa- Lobos, que o incentivou a dedicar-se à música, deixando outras atividades. Autodidata, passou a estudar composição, lendo e ouvindo partituras.

Intensificando esse trabalho a partir de 1938, ano em que foi nomeado para a primeira cadeira de folclore criada no país no Instituto de Artes da Universidade do então Distrito Federal. Ainda em 1938, seu *Ponteio para São João*, para canto e piano, foi premiado em concurso do *Jornal A Noite*. Com a dissolução do instituto e a fundação, em 1942, do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, dirigido por Villa-Lobos, foi convidado a ensinar folclore na cadeira de etnologia e etnografia musical.

³³ Andrade Muricy (1895-1984) foi crítico musical do *Jornal do Comércio*, sucessor de Oscar Guanabara

Embora sua produção inclua diferentes gêneros, dedicou-se principalmente à música coral.

Foi membro fundador da Academia Brasileira de Música. Publicou “Ernesto Nazareth na música brasileira” Boletim Latino-Americano de Música, tomo VI, Rio de Janeiro, abril 1946.

Diz-se ainda que a produção do músico paranaense é diminuta, não tendo seguido no crescendo em quantidade e qualidade que se poderia prever.

Faz parte de sua obra

Música orquestral:

Momento eufórico, 1951; *Prelúdio vivaz*, 1951;

Música de câmara:

Trio nº 1, p/violino, violoncelo e piano, 1939; *Introdução e allegro*, p/flauta, piano e quarteto de cordas, 1945; *Duplo quinteto* p/violinos, viola, celo, contrabaixo, oboé, clarineta, trompa e fagote, 1946.

Música instrumental:

O cravo tropical, p/dois pianos, 1944; *Invenção nº 1*, p/cravo, 1938; *Inovação, canto e dança*, p/piano, 1934; *Poema* p/piano, 1936; *Seis estudos*, p/piano, 1936; *Suíte litúrgica negra*, p/piano, 1940; *Toccata*, p/piano, 1937.

Música vocal:

Ponteio para São João, p/canto e piano, 1938; *Cordão de prata* p/canto e piano, 1939; *A Infinita Vigília*, p/canto e piano, 1941; *O Pescador da barquinha*, p/canto e piano, 1948; *La Lune blanche*, p/canto e piano, 1949; *Choro do bem-te-vi*, p/canto e piano, 1955; *A Infinita vigília*, p/coro à capela a três vozes iguais ou coro misto, 1941; *A Dor, meu Senhor*, p/coro à capela a três vozes iguais ou coro misto, 1942; *Rito do irmão pequeno*, p/coro à capela a três vozes iguais ou coro misto, 1942; *Contemplação*, p/coro à capela a três vozes iguais ou coro misto, ou coro feminino e orquestra, 1942; *Canção*, p/coro à capela a três vozes iguais ou coro misto, 1943; *I Couldn't Hear Nobody Pray*, p/coro à capela a três vozes iguais, 1943; *Guriatã do coqueiro*, p/coro à capela a três

vozes iguais, 1944; *Oração da noite*, p/coro misto à capela ou a três vozes iguais, 1945; *O canto absoluto*, p/coro à capela a três vozes iguais ou coro misto e orquestra, 1947; *Estâncias*, p/coro misto à capela ou coro feminino e orquestra de câmara, 1947; *Epigrama*, p/coro à capela a três vozes, 1948; *Salmo CL*, p/coro misto e orquestra.

III.3.5 – Jaime Ovalle

Jaime Rojas de Aragon Ovalle, compositor, poeta. Nasceu em Belém do Pará, em 05/08/1892 e faleceu no Rio de Janeiro – RJ, em 09/09/1955.

Influenciado por irmã que estudava piano e bondolim com Eduardo Pierantoni (s.d.), dedicou-se a esse instrumento e sempre como autodidata, mais tarde aprendeu violino e violão. Ainda jovem, transferiu-se para o Rio de Janeiro - RJ, relacionando-se ali com intelectuais e músicos. Poeta, conhecedor da música popular brasileira e violinista de *Choros* e *Serestas*, foi frequentador assíduo da casa de Villa-Lobos.

Nomeado por concurso para a Fazenda Nacional, ocupou cargos em Nova Iorque EUA e Londres, Inglaterra, onde escreveu grande parte de sua obra. Regressando ao Rio de Janeiro, por volta de 1937 publicou, por conta própria toda a sua obra musical na casa Arthur Napoleão. Nunca realizou a apresentação pública dessas composições, mas exibiu-as em audição privada em casa do poeta Augusta Frederico Schmidt (1906-1965), na interpretação do pianista Mário Neves (s.d.). Suas canções *Azulão* e *Modinha*, ambas com versos de seu grande amigo poeta Manuel Bandeira (1886-1968) são considerados suas obras, mais importantes.

Membro fundador da Academia Brasileira de Música teve sua obra apresentada formalmente pela primeira vez em 1959, no programa Música e Músicos do Brasil, radio MEC, em palestra de Andrade Muricy, ilustrada pela soprano Gelsa Ribeiro da Costa (s.d.) e pela pianista Ana Cândida (s.d.). Não publicou livros, deixando uma obra inédita. *The Foolish Bird (O pássaro tolo)*, poemas escritos em inglês.

Sua canção *Azulão* é, por muitos, considerada retrato da alma brasileira.

A morte de Jaime Ovalle foi pranteada em prosa e verso pelas maiores nomes das letras no Brasil.

Faz parte de sua obra

Música orquestral:

Pedro Álvares Cabral, opus 16, poema sinfônico, s.d.

Música de câmara:

Dois improvisos, para três charinetas, s.d.

Música instrumental:

Desafio, opus 6, n° 2, p/piano, s.d.; Dois retratos n° 1 – Manoel Bandeira n° 2 – Maria do Carmo, opus 14, p/piano, s.d.; Noturno, opus 25, p/piano, s.d.; Scherzo, opus 9, n° 2, p/ piano, s.d.

Música vocal:

Azulão, opus 21, p/canto e piano, s.d.; Berimbau, opus 4, p/canto e piano, s.d.; Modinha, opus 5, p/canto e piano, s.d.

III.3.6 - Hekel Tavares

Compositor regente arranjador e folclorista. Nasceu em Satuba – AL, em 16/09/1896 e faleceu no Rio de Janeiro – RJ, em 08/08/1969.

Hekel Tavares foi um compositor que passou muitos anos na fronteira entre o erudito e o popular. Sua fama veio cedo através de canções populares com espírito folclórico. Quando entrou no terreno da música clássica encontrou resistência de colegas e da crítica especializada, o que o levou a viver à parte do movimento musical brasileiro, entretanto em constante atividade criadora. Com sua grande cabeleira branca a esvoaçar ao vento, possuiu um temperamento agressivo. Figura inesquecível.

Estudou piano com uma tia e ainda criança, aprendeu harmônica e cavaquinho, já demonstrando grande interesse pelas manifestações populares. Foi para o Rio de Janeiro em 1921 e iniciou-se em orquestração com J Otaviano. Ao lado de Valdemar Henrique (1905-1995), Marcelo Tupinambá (1889-1953) e Henrique Vogeler (1888-1944), sob a influência nacionalista da *Semana de Arte Moderna* (1922), criou um tipo de música situada na fronteira do erudito e do popular. Iniciou-se profissionalmente

como compositor de teatro de revista, fazendo em 1926 a música para a peça carnavalesca *Está na Hora*, de Goulart de Andrade (1881-1936), levada no Teatro Glória. Ainda em 1926 apareceu regendo uma orquestra na revista *Plus-Ultra*, no mesmo teatro. Sua primeira composição de sucesso foi *Suçuarana* em parceria com Luiz Peixoto (1889-1973), lançada em 1927.

Autor de mais de 100 canções, alcançou seu maior êxito com *Casa de Caboclo* (com Luis Peixoto), gravada em 1928 por Gastão Formenti (1894-1974) na Parlophon e no mesmo ano *Eu ri da largatixa* foi lançada por Patrício Teixeira (1893-1972), naquela gravadora. Em 1927, para o Teatro de Brinquedo (idealizado por Álvaro Moreira e outros), que funcionava no sub-solo do Teatro Cassino Beira Mar, musicou a peça de estréia, sendo também o pianista desse espetáculo e de outros que se seguiram. Essa experiência de teatro ligeiro e elegante teve pouca duração, pois era ainda muito reduzido o público de alta classe média, para o qual eram dirigidos os espetáculos.

Assim, ainda em 1927 o compositor se viu na contingência de voltar às revistas mais populares dos teatros da Praça Tiradentes. Em 1933 Jorge Fernandes (1887-1953) gravou na Odeon, O que eu queria dizer ao teu ouvido com Mendonça Júnior (s/d). Nesse início da década de 1930, fez ainda Favela com Joraci Camargo (1874-1953), *Chove!...Chuva!* com Ascenso Ferreira (1895-1961), *Bahia* com Álvaro Moreira (1888-1964), *Banzo* com Murilo Araújo(1894-1980), *Na minha terra tem* (com Luíz Peixoto), *Felicidade* (com Luíz Peixoto), *Guadra* (com Joraci Camargo), *Leilão* (com Joraci Camargo), lançada em 1933 por Jorge Fernandes, na Odeon e *Caboclo bom* com Raul Pederneiras (1874-1953), gravada na Columbia em 1942, por Jorge Fernandes etc.

Em 1935, fez sua primeira composição erudita, André de Leão e o demônio de cabelo encarnado, poema sinfônico baseado no poema de Cassiano Ricardo (1895 – 1974) e lançado em álbum, com libreto ilustrado pelo gravador Osvaldo Goeldi (1895-1961). Inspirando-se sempre na música regional, continuou a produzir no gênero erudito, editando suas obras por conta própria. De 1949 a 1953 percorreu quase todo o Brasil em missão especial do então Ministério da Educação e Saúde Pública, pesquisando motivos folclóricos que utilizaria em diversas obras, como no poema sinfônico *O Anhanguera*, para orquestra, coro misto, solistas e coros infantis com argumento de sua esposa, Marta Dutra Tavares, e poemas de Murilo Araújo (1894-

1980), composição em que utilizou instrumentos de percussão dos Índios Tucuna, do alto Solimões, e o conhecido motivo indígena *Canide Ioune*.

Ainda com o material obtido na viagem, em 1955 fez Oração do guerreiro, para baixo profundo. Compôs ainda *Concerto*, para piano e orquestra. *Concerto em formas brasileiras*, p/violino e orquestra; *O Sapo domado* e *A Lenda do gaúcho*, fantasias infantis. Deixou inacabada sua *Rapsódia nordestina*, para piano e orquestra.

Faz parte de sua obra

Azulão (c/Luíz Peixoto) canção 1929, *Bahia* (c/Álvaro Moreira) s.d.; *Banzo* (c/Murilo Araújo), canção, 1933, *Bia-tá-tá* (c/Jaime d'Altavitta s.d.), *coco*, 1934; *Caboclo bom* (c/Raul Pederneiras), canção, 1942; *Casa de caboclo* (c/Luíz Peixoto), canção, 1928; *Chove!... Chuva!* (c/Ascenso Ferreira), canção, 1931; *Engenho novo, folclore*, 1929; *Eu ri da lagartixa, cateretê*, 1928; *Favela* (c/Joraci Camargo), canção, 1933; *Felicidade* (c/Luíz Peixoto), s.d. *Funeral de um rei nagô*, s./d. *Guadra* (c/Joraci Camargo), canção, 1933; *Humaitá*, *coco*, 1934; *Leilão* (c/Joraci Camargo), 1933, *Moleque namorador*, fox-trot, 1927; *Na minha terra tem* (c/Luíz Peixoto), canção, 1929; *O Que eu queria dizer ao teu ouvido* (c/Mendonça Júnior), s./d. *Sabiá*, canção, 1927; *Suçurana* (c/Luíz Peixoto), toada sertaneja, 1927.

III.3.7 - Ernani Braga

Nascido no Rio de Janeiro- RJ em 1888, Ernani Braga faleceu com apenas sessenta anos, em 1948 em São Paulo- SP.

Foi discípulo de Luciano Gallet na classe de Alfredo Bevilacqua (1874-1942) no Instituto Nacional de Música.

Tornou-se virtuoso do piano, apreciado comentarista, tendo fundado o Conservatório Pernambucano de Música em 1930. Dirigiu também a parte musical da *Hora do Brasil* em Buenos Aires Argentina, durante três anos. E ainda foi regente coral, professor tendo realizado pesquisas valiosas sobre o folclore brasileiro.

Sua obra de compositor não foi grande, tendo, entretanto, notabilizado-se por suas excelentes harmonizações de base folclórica.

Grande sucesso foi o tema de *A Casinha Pequenina*, tema este, depois, tantas vezes re-harmonizado.

Faz parte de sua obra³⁴

Na Floresta Encantada, s.d.; *Homenagem a Carlos Gomes* (para coro e orquestra), s.d.; *Jacaré* (quarteto de cordas); *Canções Praianas*, s.d.; *Cancioneiro Gaúcho*, s.d.; *Kinimbá* (canto de macumba) s.d.; *Capim de prantá* (jongo recolhido em Alagoas) s.d.; *Nigue-Nigue-ninhas* (acalanto da Paraíba) s.d.; *São João-da-ra-rão*, s.d.; *Canção-de-roda do Piauí*, s.d.; *Engenheiro Novo* (Rio Grande do Norte) s.d.

III.3.8 - João de Souza Lima

João de Souza Lima, pianista, compositor, regente, professor. Nasceu em São Paulo – SP, em 21/03/1898 e faleceu no mesmo local, em 28/11/1982.

Iniciou estudos musicais aos quatro anos de idade com seu irmão, o pianista José Augusto de Sousa Lima. Aperfeiçoou-se com Luigi Chiaffarelli (1856-1923). Estudou harmonia e composição com Agostino Cantú³⁵ (s.d.) e celo com Saveiro Simoncelli (s.d.). Aos 16 anos já havia realizado concertos no Rio de Janeiro- RJ e São Paulo-SP, tendo obtido prêmios de composição para piano e para orquestra.

Em 1919 foi classificado em primeiro lugar num concurso para bolsa de estudos no Conservatório de Paris, França. Aí permaneceu de 1919 a 1930. Tendo estudado piano com Isidor Philipp (1863 – 1958), Marguerite Long (1878 – 1966), Egon Petri (1881 – 1962) e Alexander Brailowsky (1896 – 1976), música de câmara com Camille Chevillard (1859-1923) e Paul Paray (1886 -1979), história da música com Maurice Emmanuel (1862 – 1938), harmonia e composição com Eugène Cools (1877 – 1936),

³⁴ Numerosas gravações de suas obras atestam a sua permanência no repertório de concerto. Não encontramos na bibliografia consultada o ano de composição das peças

³⁵ Contratado pelo Conservatório de São Paulo chegou ao Brasil, em 1908; após o falecimento de Chiaffarelli, em 1923, continuou seu trabalho didático, formando vários grandes pianistas brasileiros.

harmonia, órgão e cantochão com Eugène Girout (1844 – 1925) e regência com Camille Chevillard.

Em 1922 conquistou o primeiro prêmio de piano no Conservatório de Paris, onde substituiria Marguerite Long em 1926. Em 1923 obteve por concurso o lugar de solista dos Concertos Colonne, de Paris. Fez parte, em 1927, do júri nos concursos do Conservatório Nacional, de Bordeaux, França.

Estudou ainda a obra pianística de Claude Debussy (1862-1918) com Madame Debussy e grande parte da obra pianística de Maurice Ravel, com o próprio compositor.

Em Paris, apresentou-se em embaixadas e muitas salas (Erard, Pleyel, Gaveau etc).

Além do Brasil, excursionou pela França, Itália, Suíça, Alemanha, África, Argentina e Uruguai. Em São Paulo, juntamente com o violinista argentino Ricardo Odnoposoff (1914 – 2014), apresentou todas as sonatas de Ludwig van Beethoven (1770 – 1827). Colaborou com o *Quarteto de Cordas Lener* e com o violista William Primrose (1903 – 1982). Em 1937, seu poema sinfônico *O Rei mameluco*, para grande orquestra, obteve o primeiro prêmio em concurso promovido pelo Departamento Municipal de Cultura de São Paulo.

Em 1942, obteve a primeira menção honrosa com o *Poema das Américas* em concurso sinfônico organizado por Henry Reichold nos EUA; no qual participaram quatrocentos compositores das Américas. Em 1954 escreveu o bailado *Fantasia Brasileira*, especialmente para as comemorações do IV Centenário de São Paulo. Durante dez anos foi pianista do *Trio São Paulo*, do Departamento Municipal de Cultura. Em 1963 dirigiu concertos sinfônicos em Istambul, Turquia. Esteve de 1971 a 1972 nos EUA; a convite da Universidade de Michigan, onde realizou conferências sobre música brasileira. Dirigiu também a orquestra daquele centro musical. Em seguida realizou o mesmo programa em Albuquerque (Novo México), EUA. Em 1972, apresentou as *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos no Rio de Janeiro.

Fundador e diretor da Orquestra de Câmara da Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, dirigiu várias vezes a Orquestra Sinfônica Brasileira e a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal, do Rio de Janeiro. Regeu também concertos sinfônicos no Rio Grande do Sul, Recife e Bahia.

A convite de Assis Chateaubriand (1892-1968) foi fundador e diretor artístico da Rádio Tupi, de São Paulo. Atuou também na Rádio Gazeta, de São Paulo, como solista de piano e regente.

Foi diretor fundador da Instrução Artística do Brasil, e foi membro da Academia Brasileira de Música. Dirigiu cursos de virtuosidade nos Conservatórios Carlos Gomes, de São Paulo e Santa Cecília, de Santos SP. Realizou o recital inaugural da Sociedade de Cultura Artística. Acumulou as funções de professor catedrático da Academia Paulista de Música, fiscal do Serviço de Fiscalização Artística da Secretaria de Educação, de São Paulo, regente titular da Orquestra Sinfônica Municipal, de São Paulo e diretor artístico da editora musical Irmãos Vitale S.A. Criou ainda um método para piano, tendo feito revisões e transcrições.

Pouco antes de falecer publicou um livro de memórias de considerável interesse.

Faz parte de sua obra

Música dramática:

Andrea Del Sarto, ópera, 1957.

Música orquestral:

Poema das Américas, poema sinfônico, 1942; *Minueto*, 1918; *O Rei mameluco*, poema sinfônico, 1937; *Lendas brasileiras*, bailado, 1941; *Dança inacabada*, bailado, 1953; *Fantasia brasileira*, bailado, 1954; *Brasil moderno*, bailado, 1960.

Música de câmara:

Intermezzo, p/violino, celo e piano, 1918.

Música instrumental:

Canção infantil, p/piano, 1918; *Dança no campo*, p/piano, 1959; *Noturno*, p/piano, 1968; *Serenidade*, p/piano, 1973; *Toccatina*, p/piano, 1940; *Valsa brasileira*, p/piano, 1942; *Berceuse*, p/violino e piano, 1942; *Serenata em mi menor*, p/violino e piano, 1970.

Música vocal:

La Belle aux fleurs, p/canto e piano. 1918; *Ah! Si jê pouvais* p/canto e piano, 1928; *Lenda* p/canto e piano, 1958; *Divagação* p/canto e piano, 1959; *Guerra insondável* p/canto e piano, 1972; *Canto do matuto* p/ coro, 1936; *Coração santo* p/coro, 1940; *As Árvores do meu quintal* p/coro, 1964; *Contos infantis brasileiros*, p/coro, 1973; *Hino da revolução de 1932*; *Hino do Partido Social Progressista*, 1950; *Higino dos Cavaleiros da Concordia*, 1964; *Improviso para meus irmãos*, hino-canção, 1972.

III.3.9 - Osvaldo Cabral

Nascido em Itaperoá, Bahia, em 1900 e falecido em Niterói, Rio de Janeiro, em 1990, foi o único compositor erudito de certa significação de cor. Estudou música com João Otaviano no antigo Instituto Nacional de Música (hoje Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro) e composição com Francisco Braga.

Foi regente da Banda Sinfônica dos Fuzileiros Navais durante trinta e sete anos, autor de cento e sessenta marchas militares (pertenceu á Marinha de Guerra). Foi mestre de Eleazar de Carvalho (maestro) e seguidor de Francisco Braga, não renegando a ascendência africana.

Sobre a sua obra, pode-se dizer que é preciso ainda que se faça uma maior divulgação.

O compositor foi homenageado durante a Semana de Arte Negra, no Brasil, por ocasião das comemorações do centenário da abolição da escravatura.

Faz parte de sua obra

Música orquestral:

Samba de Rico e Dança Brasileiras s.d.; *Riachuelo, poema sinfônico*, s.d..

Música vocal:

Cantata Lamento de Castro Alves s.d.; *Glícia e Siloé* (1943), óperas.

III.3.10 - Armando Albuquerque

Compositor, pianista, professor, musicólogo. Nasceu em Porto Alegre, 29/06/1901 e faleceu em 1986 também em Porto Alegre.

Concluiu em 1923 o curso de violino com Oscar Simm (s.d.), no Conservatório de Música do Instituto Belas Artes de Porto Alegre. Estudou ainda harmonia com o Schwartz filho (s.d.) em 1924, *Pathe Baby*, sua primeira composição, data de 1926 (o nome se refere às filmadoras ou projetoras cinematográficas portáteis da época).

Durante muito tempo tocou piano em grupos de música populares em São Paulo SP e no Rio de Janeiro RJ. Nessa época fazia também arranjos para a Rádio Difusora de Porto Alegre. A partir de 1946 passou a se dedicar a composição.

Em 1948 realizou sua primeira audição tendo apresentado obras para piano e para piano e canto.

De 1959 a 1967 foi orientador musical da Rádio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

É membro fundador da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea e foi professor de composição no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Faz parte de sua obra

Música orquestral:

Suíte breve, 1954; *Evocação de Augusto Mayer*, 1970.

Música instrumental:

Choppe, p/piano, 1929; *Motivação*, p/piano, 1945; *Pathé Baby*, p/piano, 1926; *Quase nocturno*, p/piano, 1939; *Sonho III*, p/piano, 1974; *Suite barbara infantil*, p/piano, 1965; *Tocata*, p/piano, 1948; *Música para violoncelo e piano*, 1955.

III.3.11 - Walter Burle-Marx

Nasceu em São Paulo - SP, em 23/07/1902 e faleceu em Akion - Ohio, Estados Unidos da América, em 28/12/1990. O irmão do famoso paisagista brasileiro Roberto Burle-Marx (1909-1994) foi notável figura na música brasileira dos anos 1930.

Consagrou-se mais como diretor de orquestras do que como compositor. Realizou primeiras audições de obras de Villa-Lobos (compositor ao qual mais tarde, quando já morando nos Estados Unidos da América ajudara em tratamento médico), tendo sido durante muitos anos personalidade predominante no meio musical do Rio de Janeiro.

Depois foi para os Estados Unidos, onde casou-se e viveu por mais de trinta anos, tendo lecionado na Filadélfia. Somente em 1982 retornou ao Brasil com a filha Madalena, exímia violoncelista, incorporando-se à música brasileira.

Fez várias tournées pela Europa, tendo estudado na Alemanha, Inglaterra e Suíça, nos anos 1920.

Em 1930 retornou ao Rio de Janeiro tendo feito sua estreia como regente com grande sucesso.

Fundou a Orquestra Filarmônica do Rio de Janeiro, foi professor de regência do Instituto Nacional de Música, e em 1932 voltou a Alemanha como diretor de orquestra, havendo regido a Filarmônica de Berlim e atuado em Hamburgo.

Após curto retorno ao Rio de Janeiro, mudou-se de vez para os Estados Unidos da América, lá tendo dirigido várias orquestras importantes e se tornando professor disputado.

Em 1946, regressou ao Rio de Janeiro, onde por três anos dirigiu o Teatro Municipal do Rio de Janeiro tendo fixado residência nos Estados Unidos, Filadélfia, após isso, onde continuou a compor e ensinar.

Faz parte de sua obra

Quatro Sinfonias s.d., *uma Suíte Sinfônica* s.d.: *Samba de Saia Bamba* s.d.; *Samba Concertante* s.d.; *Canções* s.d.; *Ode a Beethoven* s.d. para quarteto de cordas.

III.3.12 - Osvaldo de Souza

Osvaldo de Souza nasceu em Natal - Rio Grande do Norte, em 01/04/1904 e faleceu em sua cidade natal, em 1995.

Diplomou-se como pianista, em 1933, no Instituto Nacional de Música (atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro) tendo também feito diversas viagens de pesquisa folclórica pelo Nordeste, recolhendo material de grande valia para sua obra como compositor. Atuou intensamente na rádio e televisão do Rio de Janeiro e São Paulo.

Viveu em São Paulo de 1941 a 1949 e trabalhou para o serviço do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) até 1970, quando se aposentou.

A partir de 1962 foi membro da Sociedade Brasileira do Folclore e em 1967 foi professor da Universidade de Pernambuco no Recife. De 1971 a 1974 dirigiu o Museu de História da Fundação José Augusto de Natal e desde 1968 foi membro do Conselho Estadual de Cultura e da Academia Norte Rio-grandense de Letras.

Sua obra é numerosa onde se destacam várias canções, peças para piano solo, melodias afro brasileiras, música de câmara, *Choros*, etc.

Temos como seus grandes intérpretes nomes como os de Jorge Fernandes, Roberto Galeno, Sarita Glória, entre outros.

O livro de Cláudio Galvão (1937-), Osvaldo de Souza, publicado pela Funarte em 1980 contém o catálogo completo das obras do compositor e a relação das numerosas gravações no Brasil e no exterior das suas canções.

Faz parte de sua obra

Música vocal:

Rez faltadeira, s.d.; *Ligipió*, s.d.; *Pingo d'Água*, s.d.; *Querer bem não é pecado*, s.d..

O musicólogo Vasco Mariz considera nomes como os de Paurilo Barroso (1894 – 1968), Savino de Benedicts (1883 – 1951), Martin Braun Wieser (1901 – 1991), Francisco Casabona (1894 – 1979), Artur Pereira (1894 – 1946), Artur Iberê de Lemos (1901 – 1967), João Otaviano Elipídio Pereira (1872 – 1961), Assis Republicano e João Sepe (1889 – 1961) como notáveis a esta mesma geração que teve ainda como expoente e líder Francisco Mignone.

III.3.13 – Francisco Mignone

Francisco Paulo Mignone foi compositor, regente, pianista e professor. Nasceu em São Paulo – SP, em 03/09/1897 e faleceu no Rio de Janeiro – RJ, em 19/02/1986.

Filho do flautista italiano Alferio Mignone, que chegou ao Brasil em 1896, ainda criança começou a estudar flauta com o pai e piano com Silvio Mota (s.d.). Com apenas treze anos passou a apresentar-se como flautista e pianista em pequenas orquestras. No Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, foi aluno de Cantú (harmonia, contraponto e composição), tendo sido colega de Mário de Andrade. Aos quinze anos obteve o segundo lugar em um concurso de música popular no conservatório com a *Valsa Manon* e o *Tango Não se impressione*.

Diplomou-se em quatro anos, em flauta, piano e composição, continuando a aperfeiçoar-se com o pai. Nessa época, participou de serenatas e compôs várias músicas no gênero popular, utilizando o pseudônimo de Chico Bororó que abandonou nas obras

que escreveu a partir de 1914. A 16 de setembro de 1918 estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro RJ, como solista de orquestra no primeiro tempo do *Concerto em lá menor* de Edvard Grieg, apresentando ainda o primeiro andamento de uma *Sonata* para violino e piano, *Três Peças* para canto e orquestra, o *poema sinfônico Caramuru* e a *Suíte Campestre*, todas de sua autoria.

Dois anos depois foi para Milão, Itália, estudar com Vincenzo Ferroni (1858 – 1934), que o orientou na composição da ópera em três atos *O Contratador de diamantes*, com libreto de Gerolamo Bottoni (s.d.), que incluía a *Congada*, que já havia sido apresentada em São Paulo em 1922, e em 19 de julho de 1923, por Richard Strauss (1864 – 1949), à frente da Wiener Philharmoniker, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

A ópera completa teve sua primeira audição no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a 20 de setembro de 1924. Suas composições dessa fase são marcadas pela influência italiana, particularmente seus poemas sinfônicos *Momus* e *Festa Dionisiaca*. Viajou diversas vezes ao Brasil, apresentando-se em grandes audições.

Em 1926, seu *poema sinfônico No Sertão*, inspirado no livro de Euclides da Cunha, *Os Sertões*, obteve o primeiro prêmio em um concurso da Sociedade de Concertos Sinfônicos, de São Paulo. Em 1927 e 1928 viveu na Espanha onde escreveu diversas canções, a *Suíte Asturiana* e concluiu sua ópera *L' Innocente* com libreto de Arturo Rossatto (1882-1942) encenada ao Teatro Municipal, do Rio de Janeiro, a 5 de setembro de 1928, sob direção de Tullio Serafin (1878-1968).

Ainda na Europa, passou a compor inspirado em temas brasileiros, destacando-se peça sinfônica *Maxixe*, apresentada no Rio de Janeiro e em São Paulo em 1928. No ano seguinte, voltou ao Brasil, ingressando como professor no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

O reencontro com Mário de Andrade, em pleno desenvolvimento de seu trabalho nacionalista, consolidou suas tendências musicais.

A sua *Primeira Fantasia Brasileira*, para o piano e orquestra, que caracteriza essa fase, foi composta ainda em 1929 e executada por Souza Lima com a Orquestra da Sociedade Sinfônica de São Paulo. Em 1933 concluiu o bailado afro-brasileiro *Maracatu de Chico-Rei*, em colaboração com Mário de Andrade. Passou a residir no Rio de Janeiro, onde a obra foi encenada a 29 de outubro de 1934 e reapresentada em São Paulo, com a participação de coros, a 14 de julho de 1937, por ocasião do encerramento do I Congresso da Língua Nacional Cantada. Com coreografia, foi novamente apresentada na temporada oficial do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 22 de julho de 1938.

Compôs outras obras no gênero, como *Batucajé*, *Baba lazã* e *Leilão*, essa última concluída em 1939 e encenada pela primeira vez em São Paulo a 9 de janeiro de 1940.

Ainda em 1939, foi efetivado por concurso na cátedra de regência a que exercia desde 1934 no então Instituto Nacional de Música, do Rio de Janeiro, cargo do qual se aposentou em 1967. Em 1937 esteve na Alemanha, atendendo a um convite para reger a Filarmônica de Berlim em um concerto de obras de sua autoria e de Henrique Oswald, Francisco Braga, Villa-Lobos e Lorenzo Fernandes. No ano seguinte, novamente na Alemanha, dirigiu concertos em Hamburgo e Berlim, e em Roma, Itália, regeu a orquestra da Academia Nacional de Santa Cecília.

De 1938 a 1943, tentando fixar melodias de *Valsas* tradicionais brasileiras, compôs *Valsas* para violão e de pianeiros, bem como serestas ou *Chorinhos* caipiras. Em 1942, viajou para os EUA, a convite do Departamento de Estado.

Convalescendo de uma grave enfermidade, escreveu, em 1948, o oratório *Alegrias de Nossa Senhora*, sobre texto de Manuel Bandeira, e três anos depois assumiu a diretoria do Teatro Municipal, do Rio de Janeiro, de que já havia feito parte como membro da comissão artística e cultural. Escreveu música para os filmes *Caiçara* (1950) e *Menina moça* (1951), ambos de Alberto Cavalcanti (1897-1982); *Sob o céu da Bahia* (1951), e outros. Membro da Academia Brasileira de Música fundou o Conservatório Brasileiro de Música, no qual foi professor.

Suas primeiras composições atonais foram escritas na década de 1960, abandonando a fase nacionalista. Com exceção de suas músicas sacras e composições para violão, manteve-se fiel ao novo estilo até a década de 1970, quando retomou os trabalhos tonais.

Foi talvez um dos mais completos músicos que possuímos, grande compositor, excelente professor, ótimo regente, virtuoso do piano, exímio acompanhador, orquestrador e notável intérprete de música de câmara, intelectual incrível.

Figura das mais importantes da história da música brasileira.

Faz parte de sua obra

Música dramática:

Óperas: *O Contratador de diamantes*, 1921; *L’Innocente*, 1927; *O Chalaça*, 1972.

Opereta: *Mizu*, 1937.

Música orquestral:

Sinfonia do trabalho, 1939; *Sinfonia tropical*, 1958; *Sinfonia transamazônica*, 1971; *Caramuru, poema sinfônico*, 1917; *Festa Dionisíaca, poema sinfônico*, 1923; *Momus, poema sinfônico*, 1925;

No sertão, poema sinfônico, 1925; *Romanza in lá*, 1917; *Fragmento idílico*, 1919; *Intermezzo lírico*, 1919; *Parafrase dos cavalheiros da Kyrial*, 1919; *Écloga*, 1919; *Minueto*, 1921; *Noturno-barcarola*, 1923; *Noturno-improviso*, 1923; *Cenas da roça*, 1923; *Elegia para cordas*, 1924; *Ao anoitecer*, 1925; *Canto Nostálgico Sertanejo* 1925; *Plenilúnio*, 1925; *Maxixe*, 1925, *Seguida-mirim*, 1931; *Sonho de um menino travesso*, 1935; *Babaloxá*, 1936; *Batucajé*, 1936; *Festas das igrejas*, 1940; *Quadros amazônicos (Jaci, Caiçara, Iara, Cobra grande. Caapora, Urutau e Saci)*, 1942; *Modinha imperial para cordas*, 1943; *Música número 1*, 1949; *Variações em busca de um tema*, 1970; *Suíte campestre*, 1918; *Suíte Asturiana, em quatro movimentos*, 1928; *Pequena suíte asturiana, em quatro movimentos*, 1928; *Pequena suíte à antiga*, 1932; *Suíte brasiliense*, 1937; *Suíte brasileira para pequena orquestra*, 1951; *Abertura das três máscaras perdidas*, 1934; *Tucho, abertura*, 1941; *Dança das bruxas*, 1919; *Congada*, 1921; *Maracatu de Chico-Rei*, 1933; *Leilão, bailado*, 1941; *O Espantalho*,

bailado, 1941; *Iara, bailado*, 1942; *O Guarda-chuva, bailado*, 1953; *Sugestões para um bailado*, 1967; *Primeira Fantasia Brasileira*, p/piano e orquestra, 1929; *Segunda Fantasia Brasileira*, p/piano e orquestra, 1931; *Terceira Fantasia Brasileira*, p/piano e orquestra, 1934; *Variações sobre um tema brasileiro*, p/violoncelo e orquestra, 1935; *Seresta*, p/violoncelo e orquestra, 1935; *Quarta Fantasia Brasileira*, p/piano e orquestra, 1936; *Modinha*, p/violoncelo e orquestra, 1939; *Concertino*, p/clarineta e orquestra, 1957; *Concertino*, p/fagote e orquestra, 1957; *Burlesca e toccata*, p/piano e orquestra, 1958; *Concerto*, p/piano e orquestra, 1958; *Concerto*, p/violino, piano e orquestra, 1967; *Concerto*, p/violino e pequena orquestra, 1975.

Música de câmara:

Trios: *Canção sertaneja*, p/violino, violoncelo e piano, 1963; *Sonata a três*, p/oboé, flauta e clarineta, 1970.

Quartetos: *Barcarola*, p/quarteto de cordas, 1932; *Quarteto de cordas n°1*, 1956; *Quarteto de cordas n°2*, 1957; *Andantino cantabile*, p/quarteto de cordas, 1958; *Quarteto para sopros*, 1960; *Tetrafonía*, p/flauta, oboé, clarineta e trompa, 1963; *Sonata*, p/quatro fagotes, 1966; *Quarteto de cordas n°3*, 1968; *Seis prelúdios*, p/piano, violino, viola, violoncelo, 1969.

Quintetos: *Jaci*, p/piano e quarteto de cordas, 1945-1969; *Siciliana*, p/flauta e quarteto de cordas, 1949; *Sarabanda*, p/flauta e quarteto de cordas, 1949; *Aria*, p/flauta e quarteto de cordas, 1949; *Minueto*, p/flauta e quarteto de cordas, 1949; *Saltarello*, p/flauta e quarteto de cordas, 1949; *Andantino*, p/quinteto de cordas, 1958; *Quinteto n°1*, p/flauta, oboé, clarineta, fagote e trompa, 1960; *Quinteto n°2*, p/flauta, oboé, clarineta, fagote e trompa, 1960.

Sextetos: *Sexteto n°1*, p/flauta, oboé, clarineta, fagote, trompa e piano, 1935; *Duas peças (Noturno n°1 e Noturno n°2)*, p/quinteto de cordas e piano, 1956; *Sexteto n°2*, p/flauta, oboé, clarineta, fagote, trompa e piano, 1968.

Octeto: *Octeto para cordas*, 1956.

Diversos: *Lenda sertaneja*, p/cordas, 1957.

Música Instrumental:

Solos p/piano: *A Bacanal dos elfos*, 1919; *Caixinha de brinquedos* (1, *Dorme, bonequinho*, 2 *Brinquedinho japonês*, 3. *Os Dois gatinhos*, 4, *A Boneca doentinha*, 5, *Dança campestre*, 6, *Travessuras do mascarado*, 7, *Briga de borboletas*), 1939; *Cateretê*, 1931, *Dança do botocudo*, 1940, *Doçura de manhãzinha fresca*, 1944, *Lenda brasileira* (*Lenda sertaneja n°9*), 1940; *Lenda sertaneja n°1*, 1923; *Lenda sertaneja n°2*, 1923; *Lenda sertaneja n°3*, 1928; *Lenda sertaneja n°4*, 1930; *Lenda sertaneja n°5*, 1930; *Lenda sertaneja n° 6*, 1934; *Lenda sertaneja n° 7*, 1932; *Lenda sertaneja n° 8*, 1938; *Lundu em forma de rondó*, 1947; *Marvadinho*, 1934; *Maxixe*, 1928; *Microbinho* (*Miudinho*), 1930; *Minueto n° 2*, 1922; *Minueto e samba*, 1944; *Narizinho* (1. *Sonho de Emília*, 2. *Sala do trono*, 3. *Pequeno Polegar*, 4. *Narizinho dança*), 1948; *No fundo do meu quintal*, 1945; *Noche granadina*, 1931; *Pequena valsa de esquina*, 1947; *O Pobre e o rico*, 1945; *Puladinho*, 1939; *Quando eu era pequenino*, 1932; *Quase modinha*, 1940; *Quatro peças brasileiras* (1. *Maroca*, 2. *Maxixando*, 3. *Nazaré*, 4. *Toada*), 1930; *Quebradinho*, 1931; *El Retablo Del Alcazar*, 1931; *Sai, sai*, 1955; *Samba rítmico*, 1953; *Scherzo*, 1919; *Seis estudos transcendentais* (1. *Velho tema*, 2. *A Morte de Anhanguera*, 3. *A Voz da floresta*, 4. *No coqueiral*, 5. *A Menina dos cabelos cor de graúna*, 6. *Saci*), 1931; *Seis peças infantis* (1. *Preludizinho*, 2. *Rondo dos pequenos misoneistas*, 3. *Toada*, 4. *Você não me pega*, 5. *Sodade*, 6. *Cachorrinho está latindo!*, 1933; *Seis prelúdios*, 1932, *Sonata*, 1941; *Sonata n°1*, 1942; *Sonata n° 2*, 1968; *Sonata n° 3*, 1969; *Sonata n° 4*, 1970; *Sonatina n° 1*, 1951; *Sonatina n° 2*, 1951; *Sonatina n° 3*, 1951; *Sonatina n° 4*, 1951; *Suíte brasileira* (*No mercado de escravos*, *Dança sensual*, *Ritual*, *Batuque*), 1940; *Tango*, 1931; *Toccatina*, 1947; *Três prelúdios sobre temas canadenses*, 1943; *Valsa-choro n°1*, 1946; *Valsa-choro n°2*, 1950; *Valsa-choro n°3*, 1950; *Valsa-choro n°4*, 1950; *Valsa-choro n°5*, 1950; *Valsa-choro n°6*, 1955, *Valsa-choro n°7*, 1955; *Valsa-choro n°8*, 1955; *Valsa-choro n°9*, 1955; *Valsa-choro n° 10*, 1955; *Valsa-choro n° 11*, 1955; *Valsa-choro n° 12*, 1955; *Valsa de esquina n° 1*, 1938; *Valsa de esquina n° 2*, 1938; *Valsa de esquina n° 3*, 1938; *Valsa de esquina n° 4*, 1938; *Valsa de esquina n° 5*, 1938; *Valsa de esquina n° 6*, 1940; *Valsa de esquina n° 7*, 1940; *Valsa de esquina n° 8*, 1940; *Valsa de esquina n° 9*, 1943; *Valsa de esquina n° 10*, 1943; *Valsa de esquina n° 11*, 1943; *Valsa de esquina n° 12*, 1943; *Valsa elegante*, 1931; *Valsa em sol maior*, 1931; *Valsinha*, 1947.

Solos diversos: *Choro*, p/violão, 1953; *Doze estudos*, p/ violão, 1973; *Doze valsas*, p/violão, 1971; *Minueto fantasia*, p/violão, 1953; *Modinha*, p/violão, 1953; *Repinicando*, p/violão, 1953; *Sonata*, p/trompete, 1971; *Sonata*, p/clarineta, 1971, *Sonata*, p/fagote, 1971.

Duos p/violino e piano: *Berceuse*, 1930; *Canção brasileira*, 1933; *gavota all'antica*, 1930; *Minueto em lá maior*, 1921; *Noturno sertanejo*, 1921; *Noturno sertanejo*, 1931; *Passarinho está cantando*, 1947; *Romance em sol*, 1917; *Sonata*, 1919, *Sonata n°1*, 1961; *Sonata n°2*, 1964; *Sonata n° 3*, 1967; *Sonata em sol menor (1° tempo)*, 1917; *Variações sobre um tema brasileiro*, 1935.

Duos diversos: *Invenção*, p/flauta e oboé, 1963; *Invenção*, p/oboé e clarineta, 1963; *Invenção* p/clarineta e flauta, 1963; *Modinha*, p/violoncelo e piano, 1939; *Sonata*, p/flauta e piano 1965, *Sonata*, p/viola e piano, 1966; *Sonata*, p/violoncelo e piano, 1970; *Sonata*, p/flauta e oboé, 1967, *Sonata n°1*, p/dois fagotes, 1948; *Sonata n°2*, p/dois fagotes, 1963.

Música vocal:

Canto e piano: *Sonho póstumo*, 1917; *Alma adorada*, 1918; *Ballade frivole*, 1919; *La Signora del fuoco*, 1919; *Mary*, 1923; *Belas estradas silenciosas*, 1923; *Desfolho a vida*, 1923; *Cantiga de ninar*, 1925; *Morena, morena*, 1925; *Nana*, 1928; *Las Mujeres son lãs moscas*, 1928; *Êxtase*, 1928; *Se quieres que vo te quiera*, 1928; *Marinero, por que no has venido?*, 1928; *Três Cantos Populares Espanhóis (1. A tu puerta estan cantando, 2. Salta nina, em mi barquilla, 3. Quieres que vo te quiera)*, 1928; *Noche clara y estrellada*, 1928; *Por que horas, morenita?*, 1928; *Ninna-nanna (Dorme-dorme)*, 1930; *Quando na roça anoitece*, 1930; *Flor andaluza*, 1930; *Bella Granada*, 1930; *Ma scevarlo non potro*, 1930; *Bella princesa del norte*, 1931; *Em um carmen granadino*, 1931; *Assombração*, 1931; *Noturno Sertanejo*, 1931; *Canto do Gropeiro*, 1931; *Luar no Sertão*, 1931; *Canto de negros*, 1931; *Seis líricas (1. Madrigal, 2. Amor, 3. Teu nome, 4. Júri de coração, 5. Musa que passa, 6. Fim de romance)*, 1932; *A Sombra*, 1932; *(1. Les Rubáyat, 2. Oh! Sete líricas Viens avec le vieux Khavvam, 3. Ah! Ma bien-aimée, 4. L'Esperance de CE monde, 5. Er te desert será mon paradis, 6. Et certte herbe delicieuse, 7. Regarde La rose qui fleurit près de nousi)*, 1932; *Sei Felice, mio tesor*, 1932; *L Ardor Che mi strugge*, 1932; *lo non ho Che l'amor del mio tesor*, 1932; *Papai Noel*, 1932; *Al clavelito en tus lindos cabellos*, 1932;

Per questo tornerà, 1932, *Ricordi*, 1932; *O Vento balançava aquela rosa tão de leve*, 1934; *Cânticos de oboluaie*, 1934; *Trovas de amor*, 1936; *Canto de negros*, 1936; *Tuas mãos*, 1936; *Improviso*, 1936; *Canção das mães pretas. A bonequinha de seda*, 1936; *Passarinho está cantando*, 1937; *A Colheita*, 1937; *Quando uma flor desabrocha*, 1937; *Ave Maria*, 1938; *Lagoa*, 1938; *Os Dengues da mulata desinteressada*, 1938; *Quadrilha*, 1938; *O que fizeram do Natal*, 1938; *Cantiga de viúvo*, 1938; *No meio do caminho*, 1938; *Quatro líricas (1. Cantiga, 2. O Menino doente, 3. Dentro da noite, 4. Dona Janaína)*, 1938; *Cinco canções*, 1938; *A Menina boba*, 1939; *O Doce nome de você*, 1941; *As Treis pinta*, 1941; *A Vendedora de violetas*, 1941; *A Boneca de cristal*, 1941; *Berimbau*, 1942; *Pousa a mão na minha testa*, 1942; *Desafio*, 1942; *A Estrela*, 1942; *O Anjo da guarda*, 1942; *Solar do desamado*, 1943; *Imagem*, 1943; *Outro improviso*, 1943; *Porquoi mentir*, 1943; *Pardonnez-moi*, 1943; *Si vous saviez*, 1944; *Vous reverrai jê um jour*, 1944; *Partir*, 1944; *A Dolorida*, 1944; *A Folhinha da pimenta*, 1944; *Embolada do brigadeiro*, 1945; *Rudá! Rudá!*, 1947; *Cantiga do ai*, 1947; *Canto do maior amor*, 1948; *Achado*, 1949; *Valse presque noble et sentimentale*, 1949; *Uandala-te*, 1950; *Quizomba*, 1950; *Você*, 1952; *Tu*, 1952; *Disseste*, 1952; *Pregão*, 1952; *Vocalise*, 1952; *Festa na Bahia*, 1952; *Nostalgia*, 1953; *Nossa Senhora da Neve*, 1953; *Violão do capadócio*, 1953.

Coro: *Cantiga de ninar*, p/três vozes iguais, 1925; *Cateretê*, p/coro misto, 1930; *Clube Itálico*, 1931; *Menina bonita*, p/três vozes femininas, 1932; *Papai, eu quero me casar*, p/três vozes femininas, 1932; *Sonhei que sinhá tinha morrido*, p/três vozes femininas, 1932; *A São Paulo – Hino das tropas constitucionalistas*, 1932; *Roseira caranguejo*, p/três vozes iguais, 1933; *Hino do Colégio Bennett*, 1938; *Trinta dias tem novembro*, p/três vozes femininas, 1939; *Meu São Benedito*, p/quatro vozes femininas, 1939; *Meu São Benedito*, p/quatro vozes masculinas, 1941; *Folga, nego*, p/quatro vozes masculinas, 1941; *Coqueiro ria*, p/quatro vozes masculinas, 1941; *Juquinha, meu bem*, p/três vozes femininas, 1942; *Acalanto*, p/três vozes femininas, 1942; *Giroflê, ó giroflar*, p/três vozes femininas, 1942; *Enquanto morrem as rosas*, p/quatro vozes femininas, 1948; *A Valsa*, p/três vozes femininas, 1948; *Sambalelê*, p/coro misto, 1951; *Seresta*, p/coro misto, 1951; *Baianinha*, p/coro misto, 1951; *Jura de ioiô*, p/coro misto, 1951; *Despacho de lemanjá*, p/coro misto, 1951, *14 Cânone (1. Cânone, 2. Primeiro cânone perpétuo, 3. Segundo cânone perpétuo, 4. Terceiro cânone perpétuo, 5. Quarto cânone perpétuo, 6. Cânone e coda (a 8ª), 7. Cânone e coda (à 4ª), 8. Seresteiro, 9. Valsando, 10. Cânone alegre, 11. Canção de roda, 12. Cantiga de ninar, 13. Dengoso,*

14, *Brejeirice*, 1954; *Sete Peças*, p/ coro à capela, 1964; *Hino do IV Centenário da cidade do Rio de Janeiro*, 1965; *Estrela da manhã*, p/coro à capela, 1967; *Belém*, p/coro à capela, 1967;

Coro e/acompanhamento: *A Criança*, p/duas vozes e acompanhamento, 1939.

Música sacra:

Alegrias de Nossa Senhora, 1948; *Sete missas*, 1960, 1963, 1964, 1967, 1968, 1969, 1970; *Pequeno oratório de Santa Clara*, 1964.

Temos então a terceira geração nacionalista.

III.4- Terceira Geração Nacionalista

III.4.1 - Camargo Guarnieri

Mozart Camargo Guarnieri, compositor, regente, pianista. Nasceu em Tietê – SP, em 01/11/1907 e faleceu em São Paulo – SP, em 13/01/1993.

Filho de músico, o pai incumbiu um modesto professor de Tietê, Virgínio Dias de iniciá-lo aos dez anos, na teoria musical. Um ano depois dedicou ao professor sua primeira composição, *Sonho de Artista*. Após esse primeiro aprendizado, acompanhou a família de mudança para São Paulo SP em 1923. Para ajudar no orçamento familiar, começou carreira tocando piano numa loja de música e no Cine-Teatro Recreio, na Lapa. Em 1924 estudou com Ernani Braga e Antônio Sá Pereira, ficando até 1926 com o último.

A prolongada permanência em São Paulo do regente italiano Lamberto Baldi (s.d.) deu-lhe oportunidade de estudar composição com ele de 1926 a 1930. Em 1927 começou a dar aulas de piano no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, aí permanecendo até 1938. Em 1928, conheceu Mário de Andrade responsável pela sua formação estética e que lhe transmitiu também elementos culturais e interesse pelo populário brasileiro. Nesse mesmo ano teve o primeiro e decisivo sucesso com o lançamento da sua *Sonatina*, para piano, com indicações de movimentos e expressão mundialmente nacionalizantes “ponteado bem dengoso“, “molengamente” e “bem depressa”.

Em 1930, a canção *O Impossível Carinho* sobre a poesia de Manuel Bandeira, com um contraponto simples, mas audacioso, abriu novos caminhos para o nosso canto de câmara do qual é um dos criadores.

No ano seguinte, sua obra de grande envergadura *Choro n°3*, para flauta, oboé/clarineta, fagote e trompa, foi apresentada pela primeira vez num concerto do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, RJ. Recebeu do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, em 1936, o primeiro prêmio para uma obra coral com coisas deste Brasil. No ano seguinte recebeu novo prêmio para a obra instrumental, com *Fim de Tremembê*, para quinze instrumentos solistas e percussão, ganhando em 1938 o prêmio na viagem a Europa do Conselho de Orientação Artística do Estado de São Paulo. Em Paris, França estudou contraponto, fuga, composição e estética musical com Charles Koechin (1867-1950) regência de orquestra e de coros com Franz R. (1896 – 1945) e realizou uma audição de suas obras na série da *Revue Musicale*, retornando ao Brasil em 1939, por causa da segunda guerra mundial.

Em 1942, fez sua primeira viagem aos EUA a convite da Pan American Union, recebendo o prêmio Fleischer Music Collection da Biblioteca Pública da Filadélfia, pelo *Concerto n°1* para violino e orquestra realizando ainda um concerto com orquestra em Nova Iorque e dirigindo a Orquestra Sinfônica de Boston na sua *Abertura concertante*, a convite de Sergey Koussevitzky (1874 – 1951).

Em 1944, sua *Sinfonia n°1* recebeu o prêmio Luis Alberto Penteadó de Resende, sendo o seu Quarteto n°2, para cordas, o premiado no concurso da Victor e da Chamber Music Guild de Washington D.C., EUA. No ano seguinte, viajou pela Argentina, Chile e Uruguai, apresentando suas obras. Em 1946, seu *Concerto n°2*, para piano e orquestra, recebeu o primeiro prêmio no Concurso Alexandre Levy. No fim desse ano e no seguinte, nos EUA, dirigiu a Orquestra Sinfônica de Boston, na execução de sua *Sinfonia n° 1*; ainda em 1947 sua *Sinfonia n° 2* obteve o segundo lugar no Concurso Reichold Music Award, realizando em Detroit. Em 1952 estréia, no Teatro Municipal, do Rio de Janeiro, sua ópera *Pedro Malasarte* (libreto de Mário de Andrade).

Convidado para o júri do Concurso Internacional de Composição Rainha Elizabeth, em Bruxelas, em 1953, sua *Suíte IV Centenário* recebeu no ano seguinte o primeiro prêmio no Concurso do IV Centenário da Cidade de São Paulo. De 1955 até

1960, foi acessor técnico de assuntos musicais do Ministério da Educação e Cultura recebendo em 1956 o primeiro prêmio do Festival Interamericano de Música, de Caracas, Venezuela, com o *Choro*, para piano e orquestra. Em 1958, a Orquestra Sinfônica Nacional, de Washington, lançou em disco seu *Choro*, para clarineta e orquestra, escrito por encomenda da Casa Internacional de Nova Orleans, EUA; sendo nesse ano membro do júri do Concurso Internacional de Piano Tchaikovsky, em Moscou, URSS. Em 1959, foi eleito presidente da Academia Brasileira de Música – da qual é membro fundador – para o período 1959 – 1960 e apresentou, ao piano, seus Ponteios em Roma, Itália e Paris, com grande sucesso.

A partir de 1960, passou a regente oficial da Orquestra Sinfônica Municipal, deixando nesse ano a presidência na Academia para ser eleito presidente honorário em sucessão a Villa-Lobos. Ainda nesse ano foi reintegrado no quadro de professores do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo como catedrático de instrumentação e composição, sendo eleito diretor em novembro desse ano, para deixar o cargo e o conservatório em outubro de 1961.

Ainda em 1960 fez sua segunda ópera, de um ato, *Um Homem Só* com libreto de Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006). Em 1963, foi membro do júri do Concurso Internacional de Regência de Orquestra Dimitri Mitroulos, em Nova Iorque. Nesse ano recebeu da Associação Paulista de Críticos Teatrais duas medalhas de prata pela Melhor Obra Sinfônica – *Concertino*, para piano e orquestra de câmara – e pela Melhor Obra de Câmara – *Quarteto n° 3*, para cordas. No ano seguinte integrou o corpo docente do Conservatório Musical de Santos SP, tendo a seu cargo as cátedras de regência e composição. Foi membro do júri do Concurso Internacional de Piano Viana da Mota, em Portugal, em 1964 e 1966. No ano seguinte foi professor de composição, instrumentação e alta interpretação no VI Concurso Musical da Costa do Sol, em Portugal, passando a ser professor do Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiânia GO.

Foi o único compositor brasileiro que manteve curso de composição para formar artistas conscientes da problemática da música nacional com relação á estética, ás formas, á engrenagem e aos meios de realização. Atuou ainda como regente das mais famosas orquestras do mundo e desde 1975 foi regente e diretor artístico da Orquestra

Sinfônica da Universidade de São Paulo. Guarnieri produziu uma arte inconfundível, na qual a origem étnica é bastante sentida.

Faz parte de sua obra

Música dramática:

Óperas: *Pedro Malasarte*, 1932; *Um Homem só*, 1960.

Música orquestral:

Sinfonia n°1, 1944; *Sinfonia n°2*, 1944; *Sinfonia n°3*, 1952; *Sinfonia n°4 (Brasília)*, 1963; *Concerto*, p/orquestra de cordas e percussão, 1972; *Suíte infantil*, 1929; *Suíte IV Centenário*, 1954; *Abertura concertante*, 1942; *Abertura festiva*, 1971; *Curaçá*, 1930; *Toada à moda paulista*, p/orquestra de cordas, 1935; *Encantamento*, 1941; *Prólogo e fuga*, 1947; *Brasileira*, 1950.

Instrumento c/orquestra: *Choro*, p/clarineta e orquestra, 1956; *Choro*, p/violino e orquestra, 1951; *Choro*, p/violoncelo e orquestra, 1961; *Choro*, p/piano e orquestra, 1956; *Concerto n°1*, p/violino e orquestra, 1940; *Concerto n°2*, p/piano e orquestra, 1946; *Concerto n°2*, p/violino e orquestra, 1953; *Concerto n°3*, p/piano e orquestra, 1964; *Concerto n°4*, p/piano e orquestra, 1968; *Concerto n°5*, p/piano e orquestra, 1970; *Seresta*, p/piano e orquestra, 1965; *Variações sobre um tema nordestino*, p/piano e orquestra, 1953; *Em memória dos que morreram por São Paulo*, 1932; *Concertino*, p/piano e orquestra de câmara, 1961; *Choro*, p/flauta e orquestra de câmara, 1972; *Choro n°1*, p/pequeno conjunto instrumental, 1929; *Choro n°2*, p/pequeno conjunto instrumental, 1929; *Choro n°3*, p/flauta, oboé, clarineta, fagote e trompa, 1929; *Flor do Tremembé*, p/15 instrumentos solistas e percussão, 1937; *Sequencia, coral e ricercare*, p/orquestra de câmara, 1966; *Estudo* para instrumento de percussão, 1953.

Música de câmara:

Trio: *Trio*, para viola, violino e cello, 1931.

Quarteto: *Quarteto n°1*, p/cordas, 1932; *Quarteto n°2*, p/cordas, 1944; *Quarteto n°3*, p/cordas, 1962.

Quintetos: *Quinteto*, p/sopro, 1933; *Ponteio n°48*, p/quinteto de cordas, 1959.

Música instrumental:

Solos p/piano: *Brinquedo (Série dos curumins)*, 1960; *Canção sertaneja*, 1928; *O Cavalinho da perna quebrada*, 1932; *Choro torturado*, 1930; *Cinco peças infantis* (1. *Estudando piano*, 2. *Criança triste*, 3. *Valsinha manhosa*, 4. *Criança adormece*, 5. *Polca*), 1935; *Concerto n°1*, 1931; *Dança do pulga (Série dos curumins)*, 1969; *Dançarina brasileira*, 1928; *Dança negra*, 1946; *Dança selvagem*, 1931; *Estudo n°1*, 1962; *Estudo n°7*, 1962; *Estudo n°8*, 1962; *Estudo n°9*, 1962; *Estudo n°10*, 1964; *Estudo n°11*, 1964; *Estudo n°12*, 1964; *Estudo n°13*, 1969; *Estudo n°14*, 1969; *Estudo n°15*, 1970; *Em memória de um amigo*, 1972. *Ficarás sozinha*, 1939; *Fraternidade*, 1973; *Improviso n°1*, 1948; *Improviso n°2 (Homenagem a Villa-Lobos)*, 1960; *Improviso n°3*, 1970; *Improviso n°4*, 1970; *Improviso n°6*, 1975; *Interlúdio*, 1964; *Lundu*, 1935; *Maria Lúcia*, 1944; *Piratininga*, 1932; *Ponteios (cinco cadernos)*, 1931 – 1959; *Prelúdio e fuga*, 1929; *Sonata*, 1972; *Suíte mirim*, 1953; *Sonatina n°2*, 1934; *Sonatina n°3*, 1937; *Sonatina n°4*, 1958; *Sonatina n°5*, 1962; *Sonatina n°6*, 1963; *Sonatina n°7*, 1971; *O Sonho de Flavinha (Série dos curumins)*, 1961; *Toada triste*, 1936; *Toada*, 1929; *Tocata*, 1935; *As Três graças* (1. *Acalanto para Tânia*, 2. *Tanquinho para Miriam*, 3. *Toada para Daniel Paulo*), 1971; *Valsa n°1*, 1934; *Valsa n°2*, 1935; *Valsa n°3*, 1936; *Valsa n°4*, 1943; *Valsa n°5*, 1948; *Valsa n°6*, 1949; *Valsa n°7*, 1954; *Valsa n°8*, 1954; *Valsa n°9*, 1957; *Valsa n°10*, 1959; *Valsa (Série dos curumins)*, 1961; *Valsinha (Série dos curumins)*, 1971.

Duos: *Cantiga de amar*, p/violino e piano, 1931; *Cantiga lá de longe*, p/violino e piano, 1930; *Cantilena*, p/celeste e piano, 1974; *Canto n°1*, p/violino e piano, 1939; *Canto n°2*, p/violino e piano, 1953; *Ponteio e dança*, p/celeste e piano, 1946; *Sonata*, p/celeste e piano, 1931; *Sonata*, p/viola e piano, 1950; *Sonata n°1*, p/violino e piano, 1930; *Sonata n°2*, p/violino e piano, 1933; *Sonata n°2*, p/celeste e piano, 1955; *Sonata n°3*, p/violino e piano, 1950; *Sonata n°4*, p/violino e piano, 1956; *Sonata n°6*, p/violino e piano, 1963; *Sonatina*, p/flauta e piano, 1947; *Sonatina*, p/violino e piano, 1974.

Solos Diversos: *Estudo (Piccolo)*, 1953; *Estudo em dó*, p/ trompete, 1953; *Estudo em fá*, p/corne-inglês, 1953; *Estudo n°1*, p/violão, 1958; *Improviso n°1*, p/flauta, 1941, *Improviso n°2*, p/flauta, 1942; *Improviso n°3*, p/flauta, 1949; *Ponteio*, p/violão, 1944; *Valsa-choro*, p/violão, 1954.

Música vocal:

Canto e piano: *Cantiga noturna*, 1928; *As Manchas do esfuminho*, 1928; *Toada do pai do mato*, 1928; *Lembrança do Losango Cáqui*, 1928; *As Flores amarelas dos ipês*, ; *Prelúdio nº2*, 1928; *Trovas de amor*, 1928; *Minha viola*, 1929; *Não definas a ventura*, 1929; *Cantiga contraditória*, 1929; *Cantiga sentimental*, 1929; *Despeito*, 1929; *Minha Terra*, 1930; *O Impossível carinho*, 1930; *Brinquedo*, 1930; *Oração no Saco de Mangaratiba*, 1930; *Oração à Santa Terezinha do Menino Jesus*, 1930; *Madrigal tão engraçadinho*, 1931; *Prece lírica*, 1931; *Duas irmãs*, 1931; *Cabedelo*, 1931; *Quatro trovas (Na rua, Pitanga madura, Lua cheia, Natal na roça)* 1931; *Lembrança de um sonho*, 1932; *Carícia*, 1932; *Ben-bao*, 1932; *A Glória de São Paulo*, 1932; *Mofidalofê*, 1932; *Solidão*, 1933; *Plumas*, 1933; *Gosto de estar a seu lado*, 1933; *É uma pena, doce amiga*, 1933; *Você é tão suave*, 1933; *Não sei por que espírito antigo*, 1934; *No fundo dos teus olhos*, 1934; *Modinha triste*, 1934; *Acutiparu*, 1934; *Quando*, 1934; *Constância*, 1935; *Olhando para teus olhos*, 1935; *Dona Janaina*, 1935; *Tempo perdido*, 1936; *Treze canções de amor (1. Canção do passado, 2. Se você compreendesse, 3. Milagre, 4. Você, 5. Acalanto do amor feliz, 6. Em louvor do silêncio, 7. Ninguém mais, 8. Por quê, 9. Cantiga da tua lembrança, 10. Talvez, 11. Segue-me, 12. Canção tímida, 13. Você nasceu)*, 1936 – 1937; *Vai, azulão*, 1939; *Modinha*, 1939; *Tanta coisa a dizer-te*, 1939; *Cantiga triste*, 1939; *Quando te vi pela primeira vez*, 1939; *Quebra o coco, menina*, 1930; *Prenda minha*, 1940; *Para que o céu não me tonteie*, 1941; *Não faça assim*, 1941; *Pousa a mão na minha testa*, 1941; *Madrigal*, 1942; *cantiga de quem te quer*, 1942; *Dois poemas (1. Eu te esperei na hora silenciosa, 2. Vieste enrolada no perfume dos manacás)* 1942; *Declaração*, 1942; *Canção*, 1942; *Já hoje que aqui me viste*, 1942; *Es a a totalmente amada*, 1943; *Te dei um vidro de cheiro*, 1943; *Duas miniaturas (1. Vou vivendo a minha vida, 2. A Luz desse olhar tristonho)*, 1944; *Se descesses ao fundo*, 1944; *Foi o vento... Foi a vida*, 1945; *Esse vazio que nada enche*, 1948; *Quando embalada*, 1948; *Vou m embora*, 1948; *Duas quadras*, 1949; *Só vivo as horas que passo*, 1949; *Cantiga da mutuca*, 1949; *Para acordar teu coração (1. Quero dizer baixinho, 2. Pensei em ti com doçura, 3. Por que estás sempre comigo, 4. Eu gosto de você, 5. Olha-me tão-so-mente, 6. Às vezes, meu amor, 7. Quero afagar-te o rosto docemente, 8. Aceitei tua amizade)*, 1951, *Não fales, por favor*, 1952; *Cinco poemas de Alice (1. Pedido, 2. E agora só me resta a minha voz, 3. Não posso mais esconder que te amo, 4. Recolhi no meu coração a tua voz, 5. Promessa)*, 1954; *Cantiga*, 1955; *Duas canções de Celso Brand (1. Meus pecados, 2.*

Como o coração da noite, 1955; *Vamos dar a despedida*, 1956, *Adoração*, 1956; *A vida as vezes*, 1957; *Es mais bela*, 1957; *Teus olhos*, 1957; *Não adianta dizer nada*, 1957; *Ondas de um mar crescente*, 1957; *Aribu*, 1958; *Amo-te muito*, 1958; *Elvira, escuta*, 1958; *Cadê minha pomba rola*, 1958; *Duas canções de Susana de Campos* (1. *Penso em você*, 2. *Beijaste o meu cabelo*), 1958; *Duas canções de Sílvia Celeste de Campos* (1. *Eu digo a meu próprio coração*, 2. *Ausência*), 1958; *O Amor de agora* 1959; *Nada de mágoas*, 1959; *Onde andarás*, 1959; *Eu sinto dentro do peito...* 1961; *Oh! Flor do meu coração*, 1964; *Toada*, 1964; *Duas canções de Renata* (1. *Saudade definitiva*, 2. *Oferta*), 1967; *Tríptico de Ieda* (1. *Saudade*, 2. *Paz*, 3. *Por toda a eternidade*), 1967; *Não sei se estou vivo*, 1968; *Música e letra de modinha*, 1968; *Três epigramas* (1. *Pêndulo*, 2. *Terra natal*, 3. *Suspeita*), 1968; *Curizibambo*, 1969; *Súriplica*, 1969; *É mô Kanceô*, 1971; *Que nunca pude ser*, 1971; *seria tão fácil*, 1972; *Duas canções de Menotti Del Picchia* (1. *Desespero*, 2. *Epílogo*), 1972; *Cantiga de ausência*, 1973; *Duas canções* (1. *Intermezzo*, 2. *Deslumbramento*), 1974; *Es na minha vida*, 1975; *Poemas da nega* (1. *Não sei por que espírito antigo*, 2. *Não sei se estou vivo...*, 3. *Você é tão suave...*, 4. *Estou com medo...*, 5. *Lá longe no sul...*, 6. *Quando...*, 7. *Não sei por que os tetéus...*, 8. *Nega em teu ser primário...*, 9. *Na zona da mata*, 10. *Há o mutismo exaltado dos astros...*, 11. *Ai momentos de físico amor*, 12. *Lembrança boa...*), 1975.

Canto e flauta: *Duas canções* (*Acalanto e Cunhantã*), 1949.

Canto, flauta e piano: *Desafio*, 1943.

Canto e conjunto de câmara: *Cantiga da porteira*, 1930; *Tetéia*, 1930; *Três brinquedos com a lua* (*Lua cheia n°1*, *Lua cheia n°2*, *Lua cheia n°3*), 1930.

Canto e orquestra: *Três danças* (*Samba, cateretê, Maxixe*), 1929; *Quatro poemas de Macunaíma* (1. *Rudá-Rudá*, 2. *Antiante é tapejara*, 3. *Mandu sarará*, 4. *Saí aruê*), 1931; *A Morte do aviador*, p/soprano solo, coro e orquestra, 1932; *Desesperança*, 1937; *Três poemas* (1. *Tristeza*, 2. *Porto Seguro*, 3. *Coração cosmopolita*), 1939; *A Culpa de perder tue afeto*, 1941; *Tostão de chuva*, 1941; *A Serra do rola-moça*, 1947; *Saudade indefinida*, 1949; *Rondó do eco do desencorajado*, 1949; *Lamentação da hora perdida*, 1955; *Três poemas afro-brasileiros* (1. *Turuê*, 2. *Kinjajá*, 3. *Apanaiá*), 1955; *Madrigal muito fácil*, 1957.

Canto, coro e orquestra: *Seca*, p/canto, coro misto e orquestra, 1957; *Colóquio*, p/canto, piano, coral, quinqüeto de sopro e percussão, 1959; *Caso do vestido*, 1970.

Coro: *Canção*, p/coro misto a quatro vozes, 1930; *Sinhô Lau*, p/coro infantil a três vozes iguais, 1931; *Macumba do pai Zuzé*, p/coro misto a quatro vozes, 1931; *Irene no céu*, p/coro misto a quatro vozes, 1931; *Três cantos populares infantis (Tenho um cachorrinho, Chiquinho, João Corta Pau)*; p/coro a duas, três e quatro vozes iguais, 1932; *Doze cantos populares infantis (1. Acordei de madrugada, 2. Minha mãe, 3. Teresinha de Jesus, 4. Aqui vai quitanda boa, 5. Um, dois, três, 6. Uma, duas angolinhas, 7. A Borboleta, 8. Sinhazinha, 9. Na Bahia tem, 10. A Cobra e a rolinha, 11. Vulcano, 12. Papagaio)*, p/coro infantil, 1932; *Mestre Carlus*, p/coro misto, barítono solo e coro masculino, 1932; *Nas ondas da praia*, p/coro infantil a quatro vozes iguais, 1933; *Egbê-Gi*, p/coro misto a quatro vozes, 1936; *Vamos a Loanda*, p/coro misto a quatro vozes, 1936; *Coisas deste Brasil*, p/coro misto a quatro vozes, 1936; *Coco do major*, p/coro misto a quatro vozes, 1944; *Nove cantos populares infantis (1. Na mata de São Miguel, 2. O Limão, 3. Eu vou, você não vai, 4. O Companheiro, p/quatro vozes iguais, 5. Cocos do aeroplano Jaú, 6. Ningue-ninhas, 7. Sodade, 8. Mucama bonita, 9. Olé, Lioné, p/três vozes iguais)*, 1948; *Dois cantos espirituais norte-americanos (1. Nobody Knows the Trouble I've Seen, 2. Goin't Shout)*, p/coro infantil a quatro vozes, 1948; *Três cantos populares infantis (1. A Pombinha voou, p/três vozes iguais; 2. Sambalelê, p/duas vozes; 3. Tatu é caboclo do sul, p/duas vozes iguais)*, 1949; *Dois cantos populares infantis (1. O Rei mando me chamá, 2. Cabra safado, p/três vozes iguais)*, 1949; *O Saci pulou no meio*, p/coro misto a quatro vozes, 1952; *Perpétua*, p/coro masculino, 1958; *Pin-din*, p/coro misto, 1958; *Roda morena*, p/coro misto, 1958; *Sereno da madrugada*, p/coro masculino, 1958; *Guana-Bará*, p/barítono, coro misto e narrador, 1965; *Madrigal do amor*, p/coro a quatro vozes, 1972; *Em memória de meu pai*, p/coro a quatro vozes, 1973.

Coro acompanhado: *Louvação do amor été*, p/canto, coro, flauta, celo e bateria, 1944; *Biborá da Cruz*, p/coro e piano, 1968.

Música sacra:

Ave Maria, p/quarteto de cordas, 1974; *Ave Maria*, p/canto e órgão, 1973; *Ave Maria*, p/canto e órgão, 1969; *Ave Maria*, p/canto coro misto a quatro vozes, 1937; *Libera me*, p/canto e órgão, 1956; *Louvação ao Senhor*, p/coro misto a quatro vozes, 1944; *Missa Diligite (Jkyrie, Glória, Sanctus, Benedictus, Angus Dei)*, p/órgão e coro misto a quatro vozes, 1972.

Temos ainda como valores da terceira geração nacionalista:

III.4.2 - Radamés Gnattali

Radamés Gnattali – Compositor, arranjador, pianista, regente, instrutor e professor. Nasceu em Porto Alegre-RGS, em 27/01/1906 e faleceu no Rio de Janeiro-RJ, em 03/02/1988.

Filho do músico italiano Alessandro Gnattali e da pianista gaúcha Adélia Fonseca Gnattali descendente de família de músicos, começou a estudar piano aos seis anos, com a mãe, dedicando-se depois também ao violino, com sua prima Olga Fossati.

Em 1915 ganhou do cônsul da Itália seu primeiro prêmio, dirigindo uma orquestra infantil. Empolgado pelas modinhas populares da época, começou a estudar cavaquinho e violão e, em 1920, já dominando bem os quatro instrumentos, ingressou no quinto ano da classe de piano do Instituto de Belas Artes, de Porto Alegre.

Durante nove anos foi aluno de Guilherme Fontainha, aperfeiçoando-se ao mesmo tempo como violista. Começou nessa época a tocar em cinemas (Cine Colombo) e orquestras de dança, e a compor, inspirando-se em temática nacional.

Pouco antes de se formar, deu seu primeiro concerto no Instituto Nacional de Música; do Rio de Janeiro RJ, interpretando Franz Liszt e Johann Sebastian Bach, tocando ainda o *Concerto n.º 1*, de Piotr Ilvitch Tchaikovsky com a orquestra sinfônica dirigida pelo maestro Francisco Braga, no Teatro Municipal, do Rio de Janeiro.

Nessa viagem, conheceu Ernesto Nazareth, interessando-se por sua música e estabelecendo assim um dos primeiros contatos de importância que vieram a ligá-lo com a música popular, desenvolvendo um interesse que já trazia de Porto Alegre.

Em 1924, terminou o curso de piano no Instituto de Belas Artes com medalha de ouro, obtendo o prêmio Araújo Viana. Passou então dois anos entre o Rio de Janeiro e Porto Alegre, atuando na música clássica através de concertos e tournées, como violinista do Quarteto de Cordas Henrique Oswald ao lado de Luís Cosme (primeiro

violino), Sotero Cosme (segundo violino) e Balduino Roliano (celo). Essa fase foi básica para a sua atuação como compositor e orquestrador.

Estudou harmonia durante um ano com Agnello França, no Rio de Janeiro. Ainda em 1925 começou a dar aulas particulares, realizando um concerto em São Paulo SP e atuando como pianista em diversos conjuntos em Porto Alegre durante grande parte do ano. No Rio de Janeiro em 1927, foi pianista de cinema e teatros, trabalhando no ano seguinte como pianista de música ligeira e popular na Rádio Clube do Brasil.

Em outubro de 1929, apresentou com grande êxito o *Concerto n°1* de Tchaikovsky, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob a direção de Arnold Gluekmann (s.d.), viajando em seguida para Porto Alegre.

Estreou como compositor em concerto no Teatro São Pedro, no dia 17 de setembro de 1930, apresentando duas peças para piano, os *Prelúdios n°s 2 e 3*. Estabelecendo-se definitivamente no Rio de Janeiro, matriculou-se no Instituto Nacional de Música; onde continuou seus estudos de piano com Guilherme Fontainha (1887-1970), ficando definitivamente marcada no ano de 1931 sua carreira de compositor, após a apresentação pela pianista Dora Bevilacqua (1899-1979), em primeira audição no Rio de Janeiro, da sua obra *Rapsódia Brasileira* na Associação Brasileira de Música.

Sua vida dividia-se então entre a composição de peças eruditas e as orquestrações de música popular, sendo que essa última atividade lhe garantia também os meios de sobrevivência.

Fez, assim, arranjos para Pixinguinha (1897-1973), Lamartine Babo (1904-1963), Manuel da Conceição (1930-1996) e outros, conhecendo os pianistas Nonô (1901-1954), Bequinho (1895-1990), Costinha (1860-1940) e Cardoso de Meneses (1904-1963), com os quais aprendeu a tocar música popular para dançar.

No dia 10 de dezembro de 1931, por ocasião da realização, no Rio de Janeiro, de um concerto para apresentação das obras da vanguarda brasileira, colocou-se entre os líderes da nova geração. Iniciando carreira radiofônica na Rádio Transmissora, no ano

seguinte começou a colaborar na Victor e em abril, surgiram suas primeiras composições gravadas, os *Choros Espevitado e Urbano*, com o autor ao piano, Rogério Guimarães ao violão e a Turma do Bonfim.

Apareceu nesse disco com o pseudônimo de Vero, que adotou para as composições e gravações de música popular. Ainda em 1932 gravou pela Victor mais duas composições: uma *Mazurca* com Josué de Barros (1888-1959) e uma *Valsa*.

No ano seguinte foi violinista da Orquestra Sinfônica Villa-Lobos, fazendo várias gravações como pianista acompanhador, participando em setembro de 1934 de uma audição de árias clássicas, ao lado de Bidu Sayão (1902-1999). No ano seguinte, tornou-se orquestrador permanente da Victor, participando em 1936 da inauguração da Rádio Nacional, como dirigente de orquestra, e assumindo daí em diante as funções de pianista recitalista solista de orquestra, regente, membro de conjunto de câmara, compositor e arranjador, desenvolvendo a música clássica e a popular, atuando durante trinta anos nessa rádio. Em 1937 seu arranjo da *Valsa Lábios que beijei* foi gravado na Victor por Orlando Silva (1915-1978), com solo de Iberê Gomes Grosso (1905-1983), compondo ainda e gravando ao piano os *Choros Recordando e Cabuloso*, ao lado de Luís Americano (1900-1960) na clarineta e Luciano Perrone (1908-2001) na bateria.

Orquestrou ainda *Carinhoso* e *Rosa* (ambos de Pixinguinha), gravados por Orlando Silva, fazendo orquestrações para apresentações no Copacabana Palace Hotel, além de continuar a compor.

Em fins de 1938, inovou o acompanhamento instrumental de discos carnavalescos, incluindo uma orquestra com três saxofones e flauta na gravação de *A Jardineira* e *Meu consolo é você* gravados por Orlando Silva.

O ritmo dado a essa última música serviu a Ary Barroso (1903-1962), que compôs no ano seguinte a sua *Aquarela do Brasil*. Um ano depois, a orquestra da Rádio de Berlim, Alemanha, executou o seu *Poema*, para violino e orquestra.

O ano de 1940 marca o fim de sua primeira fase como compositor, iniciada em 1931, quando desenvolveu o folclore, principalmente nordestino, e o jazz. Destacaram-se desse período *Rapsódia Brasileira* e *Trio em dó maior*, para piano, violino e cello, de

1938. Deixou nessa época a Victor, ingressando na Columbia (atualmente Continental) a convite do diretor artístico João de Barro (1907-2006), aí permanecendo até 1943 e realizando várias orquestrações entre as quais as de Francisco Alves (1898-1952) e as das adaptações de João de Barro das histórias de Walt Disney *Branca de Neve e os Sete Anões* (1945) e *Chapeuzinho Vermelho* (1946).

Em 1941, contratado pela Rádio Municipal de Buenos Aires, Argentina, organizou e dirigiu a Hora do Brasil daquela emissora, durante oito meses, realizando também várias tournées pelo país. Aderiu, então, à influência norte-americana dos acompanhamentos de metais, gravando em 1943 na Columbia, seu *Choro Remexendo*, com um conjunto de quatro saxofones e bateria. Nesse ano seu *Concerto n.º 2*, para piano e orquestra, foi interpretado por Arnaldo Estrella em Chicago, Washington D.C. e Filadélfia, EUA.

Aproximadamente um ano depois, entrou em nova fase, libertando-se da música norte-americana e passando a utilizar-se de um folclorismo transfigurado e de excelente instrumentação. Em 1945 sob a direção de Clarence Reynolds (1866-1947), a orquestra sinfônica da B.B.C; de Londres, Inglaterra, executou e gravou sua *Brasiliiana n.º 1*, apresentando dois anos depois as *Três miniaturas: valsa, modinha e jongo*. No ano seguinte fez uma orquestração para oito violinos, duas violas, cello, oboé, piano, violão, contrabaixo e bateria das músicas Copacabana e Barqueira de São Francisco, gravados com grande sucesso por Dick Farney (1921-1987) na Continental, desencadeando uma revolução na concepção de orquestrações de música popular. Passou, então, a ter contrato exclusivo com a Continental. A partir de 1948 gravou como pianista, acompanhado pelo grupo rítmico de Luciano Perrone, gravando no ano seguinte seu samba-canção *Fim de tarde*, o *Choro Bate-papo* e a *Valsa Caminho da Saudade* e regravado *Remexendo*.

Em 1950, apareceu como parceiro de Alberto Ribeiro (1902-1971), na toada *Segura a saia, Iaiá*, gravada pelo Trio Melodia e no *Samba-canção Amargura*, gravado por Lúcio Alves (1927-1993), gravando também *Quadrilha dos coquinhos*. De 1951 a 1953 gravou com conjuntos instrumentais de formação variada, *Choros* como *De mansinho*, *Pé ante pé* e *Amigo Pedro*, fazendo em 1954 a orquestração da Sinfonia do Rio de Janeiro, obra que serviu de marco divisório na música de nosso tempo,

compondo em seguida uma *Suíte de dança popular brasileira* para violão elétrico e piano, executada pela primeira vez por Garoto (1915-1955) e Fritz Jank (1910-1970), na Rádio Gazeta de São Paulo e gravada em 1956 com o autor ao piano e Laurindo de Almeida (1917-1995) no violão elétrico. No campo da música erudita, usou para suas composições, de profundos conhecimentos de harmonia e contraponto, buscando, entretanto, simplificar as formas e utilizando temas populares.

Em 1960, realizou sua primeira viagem à Europa, com o Sexteto de Radamés, formado por ele e Laércio de Freitas (1941-) (pianos), Chiquinho do Acordeom (1928-1993) (acordeom), José Meneses (1921) (guitarra), Luciano Perrone (bateria) e Pedro Vidal Ramos (s.d.) (contrabaixo), viajando por dois meses e tocando no salão da Sorbonne, em Paris, França, na Universidade de Oxford, Inglaterra, no Wigmore Hall, de Londres, Inglaterra, e em Roma, Itália e Frankfurt, República Federal da Alemanha. Mais tarde voltou a Europa e esteve em Israel, tocando música brasileira ao lado de Iberê Gomes Grosso. Em 1963 foi contratado pela TV Excelsior, como arranjador e regente.

Em 1964, gravou na CBS o L.P. Retratos, com Jacó do Bandolim, colaborando nessa época em programas de televisão. Em junho de 1967 deixou a TV Excelsior, passando para TV Globo, do Rio de Janeiro, com as mesmas funções de arranjador e regente foi membro da Academia Brasileira de Música e da Academia de Música Popular Brasileira.

Faz parte de sua obra

Música orquestral:

Sinfonias: *Sinfonia miniatura*, 1942; *Sinfonia popular n°1*, 1955; *Sinfonia popular n°2*, 1962; *Sinfonia popular n°3*, 1969.

Concertos: *Concerto n°1* para piano e orquestra, 1934; *Concerto n°2* para piano e orquestra, 1936; *Concerto* para violoncelo e orquestra, 1941; *Concertino n°1* para piano, flauta e orquestra de cordas, 1942; *Brasiliana n°1*, 1945; *Concerto para violino e orquestra*, 1947; *Brasiliana n°2*, 1948; *Concerto romântico* para piano e orquestra, 1949; *Primeiro concerto carioca* (1. *Marcha de rancho*, 2. *Modinha*, 3. *Valsa*, 4. *Samba*), 1950; *Concertino n°1* para guitarra e orquestra, 1952; *Concertino n°2* para

guitarra e orquestra, 1953; *Brasileana n°6* para piano e orquestra, 1954; *Concertino n°3* para guitarra e orquestra, 1955; *Concerto* para harpa e orquestra, 1958; *Concerto* para gaita e orquestra, 1958; *Concerto n°3* para piano e orquestra, 1960; *Concertino n°3* para guitarra e orquestra, 1961; *Brasileana n° 10*, 1962; *Segundo concerto* para violino e orquestra, 1962; *Segundo concerto romântico* para piano e orquestra, 1964; *Segundo concerto carioca* para piano, contrabaixo e orquestra, 1964; *Concerto n°4* para piano e orquestra, 1967; *Concertino n°4* para guitarra e orquestra, 1968; *Segundo concerto* para gaita e orquestra, 1968; *Terceiro concerto* para violino e orquestra, 1969; *Segundo concerto carioca*, 1970; *Terceiro concerto carioca*, 1970.

Suíte: *Suíte para pequena orquestra* (1. Brinquedo, 2. Acalanto, 3. Valsa, 4. Aboio, 5. Desfile), 1940.

Bailado: *Negrinho do pastoreio*, 1959.

Diversos: *Poema para violino e orquestra*, 1934;

Três miniaturas (1. Valsa, 2. Modinha, 3. Jongo), 1940; *Três movimentos* para piano, orquestra de cordas e tímbalos, 1947; *Samba em três movimentos* para piano, orquestra de cordas e bateria popular (1. Samba de morro, 2. Samba de canção, 3. Samba de batucada), 1948; *Variações sobre uma série de sons*, para violino e piano com orquestra, 1919; *Dois poemas* para violino e orquestra, 1962.

Música de câmara:

Trios: *Trio* para piano, violino e violoncelo, 1933; *Trio em dó maior*, para piano, violino e violoncelo, 1938; *Trio miniatura* para piano, violino e violoncelo, 1941.

Quartetos: *Quarteto n°1* para violinos e violoncelo, 1929; *Quarteto popular* para violinos, viola e violoncelo, 1940; *Quarteto n°2* para violinos, viola e violoncelo, 1943; *Quarteto popular*, 1960; *Quarteto n°2* para violinos e violoncelo, 1968; *Quarteto n°3* para violinos e violoncelo, 1970; *Quarteto n°4* para violinos e violoncelos, 1970; *Quatro quadros de Jan Zach* para violinos, viola e violoncelo (1. Poeta brasileiro, 2. Santo do nosso século, 3. Paisagem, 4. Feira), 1946.

Quinteto: *Suíte* para quarteto de cordas e piano, 1931.

Sextetos: *Concerto* para violino, piano e quarteto de cordas, 1933; *Serestas* para guitarra, flauta e quarteto de cordas (1. *Prelúdio*, 2. *Valsa*, 3. *Modinha*, 4. *Choro*, 5. *Passeio*, 6. *Marcha*), 1944.

Noneto: *Brasiliiana n°11*, para oito violoncelos e piano, 1968.

Diversos: *Flor da noite*, 1938; *Sonatina coreográfica*, 1960.

Música instrumental:

Solos para piano: *Brasiliiana n°4*, 1949; *Brasiliiana n°5*, 1950; *Canadiana*, 1943; *Dez valsas*, 1939; *Prelúdio n°2*, 1930; *Prelúdio n°3*, 1930; *Rapsódia brasileira*, 1931; *Sonata n°1*, 1948; *Sonata n°2*, 1963; *Toccata*, 1944; *Valsas e choros*, 1950 – 1955.

Duos: *Brasiliiana n°7* para dois pianos, 1957; *Brasiliiana n°1* para violoncelo e piano, s.d; *Sonatina* para flauta e guitarra, 1959; *Suíte de dança popular brasileira* para violão elétrico e piano, 1954; *Três movimentos* para violino e piano, 1942.

Música vocal:

Canto e piano: *Três poemas* (1. *Violão*, 2. *Oração da estrela noieira*, 3. *Gaita*), 1931; *Para meu rancho*, 1931; *Casinha pequenita*, 1940; *Modinha*, 1940; *Azulão*, 1940; *Prenda minha*, 1941; *Morena, morena*, 1941; *Taieiras*, 1941; *Valsa romântica*, 1945; *Nhapopê*, 1955; *O Rei mandou me chama*, 1955; *Seis canções*, 1965.

Música sacra:

Cantata: *Cantata (Maria Jesus dos Anjos)* (c/ Bororó), p/coro, orquestra e narrador, 1965.

Popular: *Abolição, dobrado*, 1957; *Amargura* (c/ Alberto Ribeiro), *Samba-canção*, 1945; *Amigo Pedro, Choro*, 1952; *Amoroso, Choro*, 1936; *Através da vidraça* (c/Edson Colaço Veras), *Samba*, 1954; *Baião*, 1956; *Um Baile em Santa Cruz* (c/Chiquinho do Acordeom), s.d; *Baile na fogueira* (c/Chiquinho do Acordeom), *quadrilha*, 1962; *Baile no galpão, rancheira*, 1957; *Bate-papo, Choro*, 1949; *Berenice, valsa*, 1935; *Bolacha queimada*, 1956; *Caçador de borboletas, Choro*, 1947; *Camboriú* (c/Alberto Paz), *Samba-canção*, 1960; *Caminho da Saudade, valsa*, 1949; *Cantiga*

(c/Sangirardi Jr.), *Samba-canção*, 1960; *Cabuloso*, *Choro*, 1937; *Cheio de malícia*, 1956; *Choro*, 1956; *Conversa fiada*, *Polca-choro*, 1933, *Conversa mole*, *Choro*, 1955; *De amor em amor* (c/Silva Costa), *Samba*, 1956; *De mansinho*, *Choro*, 1953; *Dengoso*, *Choro-batuque*, 1935; *Dobrado Vinte Acordeom*), s.d; *Duas da manhã*, *valsa*, 1936; *Entardecer*, *Choro*, 1936; *Espritado*, *Choro*, 1932; *Escrevendo para você*, 1956; *Esquina da saudade* (c/ Alberto Ribeiro e Chiquinho do Acordeom), *Samba*, 1958; *Estilo da vila*, *polca-choro*, 1936; *Estranho* (c/Luís Bittencourt), *bolero*, 1952; *Estrela* (c/Chiquinho do Acordeom), *polca*, 1962; *Fábula em Copacabana* (c/Roberto Martins), *Samba*, 1965; *Fins de tarde*, *Samba-canção*, 1949; *Foi um sonho* (c/Edson Colaço Veras), *Samba*, 1954; *Fuxico*, *Samba*, 1952; *Hora de amar* (c/Alberto Ribeiro), *canção*, 1968; *Invocação a Xangô*, 1956; *O Mal que eu fiz* (c/Luís Bittencourt), *Samba*, 1953; *Marcha*, 1956, *Mazurca sentimental*, 1940; *Mestre Filó*, *polca*, 1957; *Meu amigo Pixinga*, *Choro*, 1969; *Mulata Risoleta* (c/ Alberto Ribeiro), *Choro*, 1945; *Na gafeira* (c/Dunga), *Choro*, 1951; *A Noite inteira esperei* (c/Silva Costa), *Samba-canção*, 1957; *Nosso amor, minha saudade* (c/Luís Bittencourt), *Samba-canção*, 1956; *Olha bem pra mim* (c/ Alberto Ribeiro), *Choro*, 1945; *O Ontem, amanhã* (c/Domício Augusto), *Samba-canção*, 1969; *Papo-de-anjo*, 1956; *Pau no burro* (c/João de Barro), *marcha*, 1964; *Pé ante pé*, *Choro*, 1952; *Pé-de-moleque*, 1956; *Polquinha gatinha* (c/Chiquinho do Acordeom), s.d; *O Porco comisola* (c/ Silva Costa), *baião*, 1957; *Pra que me iludir* (c/Norival Reis), *Samba*, 1956; *Praiana* (c/Alberto Ribeiro), 1957; *Primavera de amor*, *valsa*, 1936; *Puxa-puxa*, 1956; *Quadrilha dos coquinhos*, 1950; *Recordando*, *Choro*, 1937; *Relembrando o passado*, *valsa*, 1936; *Remexendo*, *Choro*, 1943; *Salanquake* (c/Dunga), *Choro*, 1951; *e Sete de Fevereiro* (c/Chiquinho do Samba-canção, 1956; *Saudade, vai dizer a ela* (c/Alberto Ribeiro), *samba-canção*, 1962; *Saudosa*, *valsa*, 1933; *Saudoso*, *Choro*, 1935; *Segura a saia, Iaiá* (c/Alberto Ribeiro), *toada*, 1950; *Serenata no Joá*, *Choro*, 1944; *Sertão moderno* (c/Capitão Furtado), 1969; *Sinimbu* (c/Chiquinho do Acordeom), *polca*, 1962; *Súplica de amor* (c/Luís Peixoto), *valsa*, 1938; *Tá no te, maxixe*, 1957; *Toada*, 1956, *Toada* (c/Alberto Ribeiro), 1957; *Tristonho*, *Choro*, 1936; *Urbano*, *Choro*, 1932; *Vai-da-valsa* (c/Luis Bettencourt), *Choro*, 1953, *Vibrações d'alma*, *valsa*, 1932; *Vida de caboclo* (c/Roberto Roberti e Marques Junior), *Samba*, 1958; *Volta* (c/Luís Bittencourt), *Samba*, 1953; *Vou andar por ai*, 1956; *Zanzando em Copacabana*, *Choro*, 1958; *Zeli*, *valsa*, 1936.

III.4.3 - Waldemar Henrique

Valdemar Henrique da Costa Pereira, compositor, pianista. Nasceu em Belém do Pará, em 15/02/1905 e faleceu na mesma cidade, em 29/03/1995.³⁶

Depois de passar a infância na cidade do Porto, Portugal, regressou ao Brasil e iniciou-se na música. Começou a estudar solfejo e piano com Nicota de Andrade, em 1918, em Belém. Em seguida, fez cursos de violino, harmonia, composição e canto.

Seu primeiro sucesso, *Minha terra*, é de 1923. Em 1929, ingressou no Conservatório Carlos Gomes, onde foi aluno de Filomena Brandão Baars e do maestro Ellore Bosto (harmonia e composição) e de Beatriz Simões (piano). Em fins de 1933 transferiu-se para o Rio de Janeiro RJ, onde estudou piano, composição, orquestração e regência com Barroso Neto, Newton Pádua (1894-1966), Lorenzo Fernandes e outros.

Dedicou-se especialmente à composição, sobretudo de canções de inspiração folclórica. Trabalhou em rádios, teatros e cassinos do Rio de Janeiro – RJ, São Paulo – SP, Belo Horizonte – MG, além de haver realizado excursões por todo o Brasil, Argentina, Uruguai, França, Espanha e Portugal. Nessas viagens, apresentava-se com sua irmã, a cantora Mara Costa Pereira (Mara Henrique Ferraz).

Durante alguns anos, no Rio de Janeiro, dedicou-se ao magistério e produziu programas para diversas emissoras, como a Rádio Roquette Pinto, de que foi diretor da seção de música orquestral.

Por comissionamento do Itamarati, realizou excursões artísticas pela França, Espanha e Portugal em 1949 e 1955, e pelo Paraguai, Uruguai e Argentina, em 1953 e 1954.

Em 1956, gravou seu primeiro LP, com interpretação vocal de Jorge Fernandes. Em 1958, sua música-tema para *Morte e Vida Severina*; poema dramático de João Cabral de Melo Neto (09/01/1920 – 09/10/1999), obteve o prêmio Jornal do Comércio,

³⁶ Existem bibliografias que consideram a data de 28/03/1995 como a de seu falecimento.

como o melhor do ano. Desde 1966 dirigiu o Teatro da Paz de Belém. Até 1967 trabalhou no Departamento de Cultura e no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Ao completar oitenta anos, em 1985, Waldemar Henrique, Glória Paraense, foi homenageado em desfile de escolas de samba em Belém do Pará, terra que foi muito querido além do Rio de Janeiro.

Três livros já foram publicados sobre sua obra.

Faz parte de sua obra

Abalogam, 1948; *Abauaiê*, 1947; *Boi-bumbá*, 1934; *Canção dos remadores*, 1938; *Cobra grande*, 1934; *Coco penuruê*, 1934; *Curupira*, 1934; *Essa nega fulo*, 1940; *Eu me agarro na viola*, 1936; *Meu boi vai-se embora*, 1936; *Meu último luar*, 1934; *Minha terra*, 1923; *Rolinha*, 1935; *Sonho de curumim*, 1937; *Tambatajá*, 1934; *Trem de Alagoas*, 1939; *Uirapuru*, 1934; *A Vela que passou*, 1936.

III.4.4 - José Siqueira

Nasceu em Conceição – Paraíba, em 1907 e faleceu no Rio de Janeiro, em 1985.

Até os vinte anos de idade, jamais havia visto um piano. Seu pai foi mestre de banda e o instruiu em diversos instrumentos, em especial o saxofone e o trompete, que chegou a manejar com habilidade.

Foi como soldado-músico que iniciou seus estudos musicais (veio ao Rio de Janeiro entre as tropas recrutadas no Nordeste para combater a Coluna Prestes). Estudou no Instituto Nacional de Música com Paulo Silva (s.d.), Walter Burle-Marx (1902-1990), Francisco Braga e Luis Amabile (s.d.), respectivamente teoria, regência, composição e piano, terminando o curso em 1933 com brilhantismo. Em 1937, após concurso assume cátedra de harmonia no mesmo estabelecimento, tendo ainda sido autor de várias obras didáticas e crítico musical da Revista da Semana.

Em 1940, armou os pilares da OSB, orquestra Sinfônica Brasileira, onde Eleazar de Carvalho estudou e pode depois viajar para os EUA para aperfeiçoar-se. Foi também presidente e regente da Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro, que teve vida efêmera. Em 1944 viajou para os EUA e Canadá, dirigindo concertos em Filadélfia, Rochester, Detroit e Montreal.

Em 1954, foi com sua esposa, a soprano Alice Ribeiro para a Europa, onde permaneceram por dois anos e meio, em tournées, onde a música brasileira era destaque; gravaram quatro long-plays em Paris.

Ao retornar ao país, tentou recuperar a OSB, além de fundar e dirigir a Sociedade Artística Internacional, ter sido eleito membro da Academia Brasileira de Música e presidido a seção brasileira da Sociedade Internacional da Música Contemporânea. Formou-se ainda, em Direito, pela Faculdade de Niterói.

José Siqueira foi compositor orquestral, podendo sua obra ser dividida em três períodos bem distintos: o primeiro, universalista até 1943; o segundo, nacionalista, de 1943 a 1950; o terceiro, nordestino, aplicando sistema denominado trimodal.

Durante sua estada na Europa, José Siqueira frequentou a Sorbonne por dois anos, tendo feito cursos de aperfeiçoamento no Conservatório de Paris considerava-se bem próximo das ideias de Béla Bartók, tendo visitado União Soviética em 1979 e 1987, onde dirigiu orquestras locais.

Pontos altos na obra do compositor são as suas coletâneas de canções sobre poemas de Manuel Bandeira, quase todas dignas de nota e que situam o autor no lied nacional.

Faz parte de sua obra

Poemas Sinfônicos:

Curupira, s.d.; *Veremém*, s.d.; *Acauã*, s./d.; *Cenas do Nordeste brasileiro*, s.d.; *Canto do tabajara*, s.d.; *Alvorada brasileiras*, s.d; *Senzala* (com coros),s.d.; *Bailado das Garças*, s.d.; *Uma festa na roça*, s.d..

Seis Sinfonias, s.d.

Bailado: *Carnaval Carioca*, s.d.

Solo para piano: *Chorinho das Danças Frenéticas e Heróica*, s.d.; *Cantigas de Cego* números 2 e 3, s.d.; *Três Valsas*, s.d.

Música para sopros:

Seis divertimentos para quinteto de sopros, s.d.

Para violino:

Duas Sonatas, s./d.

Música vocal:

Óperas: *A Compadecida*, s.d.; *Gimba*, s.d.; *Cantata negra Xangô*, para Soprano, coros e orquestra, s./d.; *Bailado Bumba meu boi pernambucano*, (1954); *quatro suítes Saci-Pererê* (1955); *cantata O Cavalo dos Deuses*, s.d.

Em 1980 ainda escreveu um concerto para orquestra, revivido na XIII Bienal de 1999.

III.4.5 - Luís Cosme

Luís Cosme, compositor, violinista, musicólogo. Nasceu em Porto Alegre – RGS, em 09/03/1908 e faleceu no Rio de Janeiro – RJ, em 17/07/1965.

Irmão de dois músicos, Walter (pianista) e Sotero (violista e artista plástico), iniciou os estudos musicais aos oito anos de idade, dedicando-se especialmente ao violino.

No Conservatório de Porto Alegre, foi aluno de Assuero Garritano (harmonia), e em 1927, já no sétimo ano de violino, candidatou-se a uma bolsa de estudos, viajando para os EUA. No Conservatório de Cincinatti, Ohio, fez cursos de violino com Roberto Peruiz (s.d.) e de composição com Vladimir Bakaleinikov (1885 – 1953).

Depois de passagem por Paris, França, regressou a Porto Alegre e ingressou no magistério, dando aulas no instituto Musical e no Colégio Americano.

Nessa época iniciou seu trabalho de compositor, apresentando primeiras obras em outubro de 1931, numa Noite Brasileira realizada na Sala Beethoven de Porto Alegre, quando foram também ouvidas composições de seu conterrâneo Radamés Gnattali. Nessa ocasião foram apresentadas *a Balada* para os carreteiros, as canções *Aquela china* e *Acalanto*, as peças para piano *Saci-pererê* e *Canção do tio Barnabé*, além do quarteto *Sambalelê* e do quinteto *Vamo, Maruca*, para cordas e piano, as duas últimas depois destruídas pelo autor.

Ainda em 1931, apresenta suas obras pela primeira vez no Rio de Janeiro, no quarto concerto oficial do Instituto Nacional de Música. Tendo-se fixado no Rio de Janeiro a partir de 1932, em 1935 volta a Porto Alegre, onde, em setembro do mesmo ano, por ocasião das comemorações do Centenário Farroupilha, foi-se realizado um festival de suas obras para piano, canto e câmara. Em 1935, compôs o bailado *Salamanca do Jarau*, escrito sobre versão de Simões Lopes Neto e inspirado em lenda do mesmo nome do folclore gaúcho. Essa obra foi executada em primeira audição, em outubro de 1936, pela Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal, do Rio de Janeiro, sob a regência de Villa-Lobos; no ano seguinte foi executada em São Paulo- SP pela Orquestra Sinfônica Municipal, regida por Francisco Mignone.

Depois reformulada, em 1940, para versão em dois atos, foi apresentada pela primeira vez em Porto Alegre, no Teatro São Pedro, em 1945. Em 1937, figurou entre dez autores cujas obras foram escolhidas para o álbum *Musique Bresilienne Moderne*, destinado à Exposição Internacional de Arte e Técnica de Paris. Membro fundador da Academia Brasileira de Música foi um dos criadores do Trio Schumann de Porto Alegre.

No Rio de Janeiro, trabalhou no Instituto Nacional do Livro, principalmente no setor da Enciclopédia Brasileira referente à música e na Biblioteca Experimental Castro Alves; sua atuação radiofônica foi extensa e variada, sobretudo na Rádio M.E.C.

Manifestando-se, por volta de 1943, uma doença causou-lhe paralisia dos membros superiores, afetando-lhe a visão e a fala.

Escreveu obra musical reduzida, tendo composto também partituras para cinema e escrito estudos ensaísticos. Em 1956, foi homenageado pela Secretaria de Educação de seu Estado natal, sendo inaugurado, na Discoteca Pública Estadual de Porto Alegre, o Auditório Luís Cosme. Publicou *Compêndio de classificação decimal e índice alfabético* (em colaboração com Antônio Caetano Dias s.d.), Rio de Janeiro, 1944 (2ª Ed. Revista, aumentada e melhorada. Rio de Janeiro, 1950); *Manual de classificação e catalogação de discos musicais*. Rio de Janeiro, 1949; *Música e tempo*, Rio de Janeiro, 1952; *Horizontes da música*, Rio de Janeiro, 1953; *Introdução à música*, Rio de Janeiro, 1954 (2ª Ed. Revista e aumentada, Porto Alegre, 1959); *Dicionário musical*. Rio de Janeiro, 1957; *Música, sempre música*; Rio de Janeiro, 1959.

Faz parte de sua obra

Música orquestral:

Prelúdio, 1936; *Idéia fixa nº1*, 1937; *Salamanca do Jarau, bailado*, 1937; *O Lambe-lambe, bailado*, 1937; *O Menino atrasado*, música incidental, 1946.

Música de câmara:

Pequena suíte, p/dois violinos, viola e piano, 1932; *Quarteto nº1*, p/dois violinos, viola e celo, 1933.

Música instrumental:

Canção do tio Barnabé, p/piano, 1931; *Dança do fogareiro*, p/piano, 1931; *Saci-pererê*, p/piano, 1930; *Mãe-d'água canta*, p/violino e piano, 1931; *Oração a Teiniaguá*, p/violino e piano, 1932.

Música vocal:

Balada para os carreteiros, p/canto e piano, 1931; *Acalanto*, p/canto e piano, 1931; *Aquela china*, p/canto e piano, 1931; *Colonial*, p/canto e piano, 1932; *Gauchinha*, p/canto e piano, 1932.

III.4.6 - José Vieira Brandão

José Vieira Brandão, pianista, regente, professor. Nasceu em Cambuquira – MG, em 26/09/1911 e faleceu no Rio de Janeiro – RJ, em 18/10/2002.

Transferiu-se para o Rio de Janeiro RJ em 1918, e, em 1924, ingressou no Instituto Nacional de Música; onde foi aluno de Roberta Gonçalves de Sousa Pinto, Raimundo da Silva e Alfredo Richard (teoria e solfejo), Paulo Silva (contraponto e fuga) e Custódio Fernandes Góis (piano).

Terminou os cursos em 1929, obtendo o primeiro prêmio de piano. Diplomado em música e canto orfeônico pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, do Rio de Janeiro, em 1932 aperfeiçoou-se em piano com Marguerite Long. Fundador do *Madrigal Vox* em 1934, atuou como regente desse conjunto coral até 1945.

Como recitalista, apresentou-se nas principais cidades brasileiras, além de ter realizado concertos nos EUA; Argentina e Uruguai. Apresentou várias obras de Villa-Lobos em primeira audição, tendo realizado em 1939, o primeiro Recital Villa-Lobos. Professor de prática de regência no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico desde 1943, viajou pelos EUA, em 1945 – 1946 como bolsista da University of Southern California de Los Angeles.

Nesse período, além de estudar os diversos sistemas da educação musical utilizados em escolas norte-americanas, atuou como regente do *Madrigal Singers*, conjunto coral daquela universidade, apresentando em vários concertos obras de sua autoria e de outros compositores brasileiros.

Realizou palestra e recitais em diversas cidades norte-americanas. Em março de 1946, representou o Brasil na Bienal de Educadores Musicais em Cleveland, EUA.

De volta ao Brasil em 1947, a partir do ano seguinte dedicou-se à composição; atuando também como regente de diversos corais do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e do Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, onde lecionou canto coral. Membro fundador da Academia Brasileira de Música, atuou no serviço de educação musical e artística da prefeitura do antigo Distrito Federal como professor auxiliar de música (1934 – 1940) e professor de artes (1940 – 1943).

Docente livre de piano na atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro; desde 1950, a partir de 1956 desempenhou as funções de técnico em

educação mundial e artística junto a Secretaria Geral de Educação e Cultura do Rio de Janeiro.

Faz parte de sua obra

Música dramática:

Máscaras, ópera, 1959;

Música orquestral:

Fantasia concertante, p/piano e orquestra, 1937 -1959; *Máscaras, bailado*, 1959.

Música de câmara:

Trio, p/piano, violino e celo, 1961; *Quarteto n°1*, p/cordas, 1944 – 1951; *Quarteto n°2*, p/cordas, 1958 – 1960; *Choro*, p/quarteto de madeiras, 1945.

Música instrumental:

Minueto, p/piano, 1926; *Serestas n°1 e n°2*, p/piano, 1942; *Suíte n°1*, p/piano, 1940; *Única seresta*, p/piano, 1948; *Valsa scherzo*, p/piano, 1937; *Sonata*, p/celo e piano, 1954 – 1955.

Música vocal:

Adivinhação, p/canto e piano, 1938; *Prequetê*, p/canto e piano, 1940; *Só*, p/canto e piano, 1940; *Silêncio* p/canto e piano, 1955; *Soneto inglês*, p/canto e piano, 1956; *Canto de aviador brasileiro*, p/coro à capela, 1941; *Trem de ferro*, p/coro à capela, 1950; *Missa de Páscoa*, p/coro à capela, 1956.

III.4.7 - Ascendino Teodoro Nogueira

Ascendino Teodoro Nogueira, violinista. Nasceu em Santa Rita do Passa Quatro – MG, em 09/10/1913.

Aos sete anos de idade começou a estudar violino com João Belo (s.d); regente da banda da cidade natal. Quando a família se mudou para Araraquara SP, estudou

solfejo e violino com José Tescari (s.d.), Aconselhado por Raul Laranjeira, prosseguiu os estudos de violino com Torquato Amore (s.d.).

Nessa época passou a se apresentar como violinista em recitais públicos, escrevendo ao mesmo tempo algumas peças musicais, embora não tivesse tido lições teóricas de composição.

Deu o primeiro concerto de peças de sua autoria, com orquestra e coro, em Araraquara, em dezembro de 1939. Por sugestão de Sousa Lima, que havia regido obras suas, começou a estudar com Camargo Guarnieri, Diplomado pelo Instituto Musical de São Paulo – SP, é o autor da primeira missa cantada em português, além de ter sido o primeiro compositor a elevar a viola caipira a categoria de instrumento erudito.

Em 1968, seu *Concertino* para piano e coro foi muito bem recebido, o mesmo ocorrendo com a *Suíte Sertaneja n°3*, em 1970. Membro da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea publicou várias pesquisas e estudos musicais no jornal *A Gazeta*, de São Paulo.

Faz parte de sua obra

Música de câmara:

Quarteto n°2, p/dois violinos, viola e celo, 1951.

Música instrumental:

Cenas infantis, p/piano, 1965; *Competições arléticas*, p/piano, 1963; *Valsa choro n°4*, p/piano, 1943; *Improvisos, n°s 1 a 12*, p/violão, 1958 – 1959; *Concertino*, p/flauta, 1971; *Sertaneja n°7*, p/clarineta, 1972; *Simplicidade*, p/violino e piano, 1941.

Música vocal:

Ipês em flor, p/canto e piano, 1939; *Concertino*, p/canto e piano, 1958; *Boneca esquecida*, p/canto e piano, 1966; *Trova*, p/canto e piano, 1969.

III.4.8 - Alceu Bocchino³⁷

Alceu Ariosto Bocchino, regente, compositor, pianista e professor. Nasceu em Curitiba – PR, em 30/11/1918. Faleceu no Rio de Janeiro – RJ, em 07/04/2013.

Aos cinco anos já participava de festivais de arte, em Curitiba, executando, ao piano, peças aprendidas de ouvido. Diplomou-se pelo Conservatório de Salzburgo, Áustria.

Depois de seu primeiro concerto, passou a apresentar suas próprias composições. Bacharel em direito em 1939, optou pela música.

Após haver ensinado piano na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, e fisiologia vocal no Conservatório de Santos SP, mudou-se para o Rio de Janeiro RJ. Além de recitais em várias cidades brasileiras, realizou tournées acompanhando o tenor Tito Schipa (1890 – 1965) e outros.

Ocupou os cargos de música nas rádios Mayrink Veiga e Mundial, do Rio de Janeiro, de regente e orquestrador nas rádios Nacional, do Rio de Janeiro e Record, Tupi e Difusora, de São Paulo SP. Foi professor de ritmo, transposição e acompanhamento, na Academia Lorenzo Fernandez, do Rio de Janeiro.

Além de regente assistente da Orquestra Sinfônica Brasileira, dirigiu a orquestra da Rádio Nacional, a orquestra de câmara da Rádio MEC e a do Teatro Municipal, do Rio de Janeiro.

Em 1960, dirigiu o primeiro concerto sinfônico póstumo das obras de Villa-Lobos e nesse mesmo ano, na série nacional da Orquestra Sinfônica Brasileira, regeu um festival de música brasileira, no qual foi apresentada a primeira audição, no Brasil, do *Concerto n°5*, para piano e orquestra, de Villa-Lobos.

³⁷ Além destes, faz parte da terceira geração nacionalista o cearense Aluísio Alencar Pinto, autor de numerosas peças para piano solo (*Choros, Noturnos, Serenatas, Valsas, Toadas*).

O ano de seu nascimento é divergente (1911 ou 1912) (03/09/1912 e 06/10/2007)

E, ainda temos outros valores, conforme presenciamos nos programas de concerto.

No festival do Rio de Janeiro do Teatro Municipal, dedicado às obras desse compositor, regeu o bailado Descobrimento do Brasil, criado sobre as quatro suítes de mesmo nome.

Faz parte de sua obra

Música orquestral:

Seresta suburbana, sinfonia, s.d; Fantasia, p/orquestra, 1938 (inacabada); Bailado do trigo, p/orquestra, 1940; O Cerco da Lapa, p/orquestra, 1943 – 1944 (inacabada); Hino do estudante paranaense, p/banda, 1934.

Música de câmara:

Paraná, p/piano, violino e violoncelo, 1938; Quarteto n°1, p/cordas, 1935; Pequeno noturno, p/piano, 1936; Serenata, p/piano, 1938; Tema de um relógio, p/piano, 1937; Valsa em mi menor, p/piano, 1934; Berceuse triste, p/violino e piano, 1942; Dança espanhola, p/violino e piano, 1939; Tarantela, p/violino e piano, 1941.

Música vocal:

Serenata napolitana, p/canto e piano, 1935; Era uma vez, p/canto e piano, 1936; Berceuse, p/canto e piano, 1937; As Duas flores, p/canto e piano, 1939.

Assim, tendo visto as biografias dos compositores propostas, pudemos elaborar tabelas e gráficos sobre os Principais Compositores Brasileiros Executados, Outros Exponentes do Momento, Compositores Brasileiros– Nomes Menos Conhecidos, além de Compositores Cariocas, de acordo com os conteúdos aqui expostos onde temos nomes desde os precursores do Nacionalismo musical brasileiro até a terceira geração nacionalista, seus expoentes, naturalidades, e ainda uma ideia do que aconteceu ao momento próximo aos anos 30 no Brasil de acordo com os fatos de cada biografia em particular. Isto tudo dialoga com nossos objetivos de investigação bem como suas hipóteses onde para que consigamos investigar de que forma as características e especificidades do Nacionalismo e Nacionalismo musical se observaram na criação artística brasileira faz-se necessário saber “quem” atuou neste contexto musical em particular, seria o alicerce para que possamos construir nossas opiniões e discussões tendo sempre em consideração nossas problemáticas da investigação.

Assim, para que discutamos se a voga do Nacionalismo e Nacionalismo musical que tomou conta do Brasil nos anos 30 do século passado interferiu na escolha de repertório dos programas de concerto de piano ou se houve participação de uma burguesia, faz-se necessário saber sobre compositores e suas biografias, a percepção dos fatos certamente fará a construção de conclusões de forma mais embasada, ou ainda a biografia de Villa-Lobos nos leva a melhor elaborar seu perfil como compositor, contribuindo para que possamos discutir a controversa relação entre o maestro e o presidente Vargas, além de que ao citarmos as obras de cada compositor podemos perceber mesmo pelos títulos o quanto seus autores estariam envolvidos com a corrente nacionalista e a construção da identidade nacional brasileira. A presença de uma compositora dentro desta abordagem também já colabora para nossa formação de opinião a respeito da condição das mulheres á época no que se referia á composição musical.

Notamos, ainda, que houve compositores, notadamente os expoentes dentro de cada subdivisão proposta, que tiveram mais vivência musical, vivência em um sentido de obras compostas e situações pertinentes ao universo musical nacionalista.

Ao observarmos e trabalharmos os programas de concerto, então, nosso próximo passo dentro da investigação, para elaborarmos tabelas e gráficos, tornou-se inevitável a consulta a este material biográfico ao nível de compositores brasileiros expoentes musicais de cada geração nacionalista, compositores menos conhecidos por não estarem presentes nestas biografias, além da naturalidade e nacionalidade dos compositores selecionados.

Parte II - Trabalho de Campo - A Experiência da Recolha

Capítulo IV

Programas de Concerto de Piano no Rio de Janeiro- anos 1930-1940

Tendo visto as biografias dos compositores brasileiros do recorte temporal analisado, seguimos com a observação dos programas de concerto de piano que recolhemos.³⁸

São inúmeras as observações que podemos discutir em torno deste material-110 programas de concerto retirados da Biblioteca do Ministério da Educação e Cultura, MEC e 65 programas de concerto de piano retirados da Biblioteca Alberto Nepomuceno, BAN (havia mais 25 programas do período, porém, repetidos em relação aos resgatados da Biblioteca do MEC)- lembrando que são de pianistas tanto amadores, quanto de estudantes e profissionais, sendo que nos focaremos naqueles que possam nos ajudar na discussão das nossas hipóteses de trabalho.

Os programas de piano incluem recitais solo, a dois ou três pianos, música de câmara com piano contendo informações acerca do(s) executante(s), alunos de nomeados professores (para esta situação), compositores e obras executadas além da data, hora e local dos concertos, sendo ainda que existem alguns com propagandas acerca de cursos ou venda de pianos. Muitos apresentam uma fotografia dos executantes também, com algum comentário extra.

Utilizaremos tabelas para demonstrar em números nossa percepção do material analisado focado na nossa problemática. Assim sendo as estatísticas observadas irão compor nossa opinião nas discussões finais sobre o Nacionalismo brasileiro deste enfoque temporal.

Existiu enquanto estudávamos este material uma primeira indecisão sobre a melhor forma de estabelecermos uma tabela com dados os mais precisos possíveis que

³⁸ Os programas retirados das Bibliotecas Alberto Nepomuceno, biblioteca esta da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro e também da Biblioteca do Ministério da Educação e Cultura MEC, Fundação Biblioteca Nacional encontram-se em anexos. Nosso Anexo I refere-se aos programas de concerto de piano retirados da Biblioteca do MEC e nosso Anexo II refere-se aos programas de concerto de piano retirados da Biblioteca Alberto Nepomuceno.

pudéssemos demonstrar. Seria melhor somente computar a cada programa de concerto de piano o nome dos compositores executados ou ainda o número de obras destes compositores que estariam sendo tocadas a cada vez que este compositor era mencionado? Fizemos os dois trabalhos e percebemos que os resultados finais poderiam ser diferentes, em estatísticas, mas a ideia geral para cada tabela não se alterava. Assim, decidimos por demonstrar tabelas baseadas pelo número de vezes que cada compositor, de acordo com o critério e ideia de cada tabela, era mencionado, sem contar transcrições.

Dentro desta direção nos deparamos com várias percepções interessantes, indagadoras, que nos fizeram repensar questões conflituosas como, por exemplo, a relação Brasil – Portugal vista através da música que se tocava para piano neste momento histórico que estudamos e repensada ao nível de problemática da investigação, ainda a questão da pouca presença de compositoras executadas (não executantes) nos remetendo ao patriarcalismo da sociedade brasileira de então, nos acrescentando uma nova problemática para a pesquisa também sem, contudo, nos desviarmos de nossos objetivos. Além disso, percebemos a presença de compositores esquecidos ou pouco estudados e lembrados atualmente, tais como o compositor brasileiro Eduardo Dutra (s.d.) que pudemos pesquisar e apreciar sua obra. Vale considerar sobre este compositor as palavras do pianista brasileiro residente em Londres (ao momento da entrevista concedida) Arnaldo Cohen, em entrevista a BBC de Londres por ocasião do lançamento de uma nova gravação de CD:

... história mais fascinante desse disco começou em 1970, quando meu professor na época, Jacques Klein, me disse que estava fazendo uma limpeza na biblioteca e perguntou se eu queria algumas coisas. Claro que eu queria, não tinha dinheiro, não tinha muita música...

Trinta anos depois, quando fui escolher o repertório para o disco, resolvi dar uma olhada na minha biblioteca para ver o que eu tinha. Me deparei com uma peça chamada Prelúdio, assinada por Eduardo Dutra. Eu leio - é uma peça pequena, que está no disco - parecia um pouco Rachmaninov, uma coisa bonita. Não tem o nome da editora, nada. Só o ano, 1940, e uma dedicatória. "A meu filho Farnésio."

No Brasil, fui tentar descobrir. Um amigo jornalista colocou um anúncio no Globo, no Rio de Janeiro, pedindo a quem soubesse quem foi Eduardo Dutra que entrasse em contato. Recebi três telefonemas. Eduardo Dutra era um músico amador, químico industrial, que tinha um laboratório farmacêutico, que aos domingos reunia os amigos

para fazer saraus, reuniões musicais. E que era pai do Farnésio. Só que o Farnésio é famoso pianista de jazz brasileiro Dick Farney, irmão do Cyl Farney, o ator dos tempos da Atlântida e do Grande Otelo.

Foi uma surpresa extraordinária. Agora, se o Eduardo Dutra, quando compôs isso, em 1940 - porque ele compôs para uso interno, não foi para vender nem divulgar coisa nenhuma - acho que se ele soubesse, 60 anos depois, que essa obra seria gravada e distribuída no mundo inteiro, tenho certeza de que iria ficar muito feliz. É uma satisfação pessoal, e essa história talvez seja para mim a mais fascinante desse disco. (Cohen 2001: s.p.).

São estas surpresas que deixam a investigação ainda mais instigante e interessante, prosseguimos agora com nossas tabelas.

Tabela número 1

Principais Compositores Brasileiros Executados³⁹

Compositores	MEC	BAN	Total
Heitor Villa-Lobos(1887-1959)	30	20	50
Francisco de Paula Mignone (1897-1986)	31	14	45
Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948)	17	13	30
Joaquim Antonio Barroso Neto (1881-1941)	18	10	28
Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993)	05	06	11
Outros expoentes	115	26	141

³⁹ Os números referem-se á quantidade de vezes que os compositores aparecem sendo executados dentro de todos os programas de concerto de piano de cada Anexo.

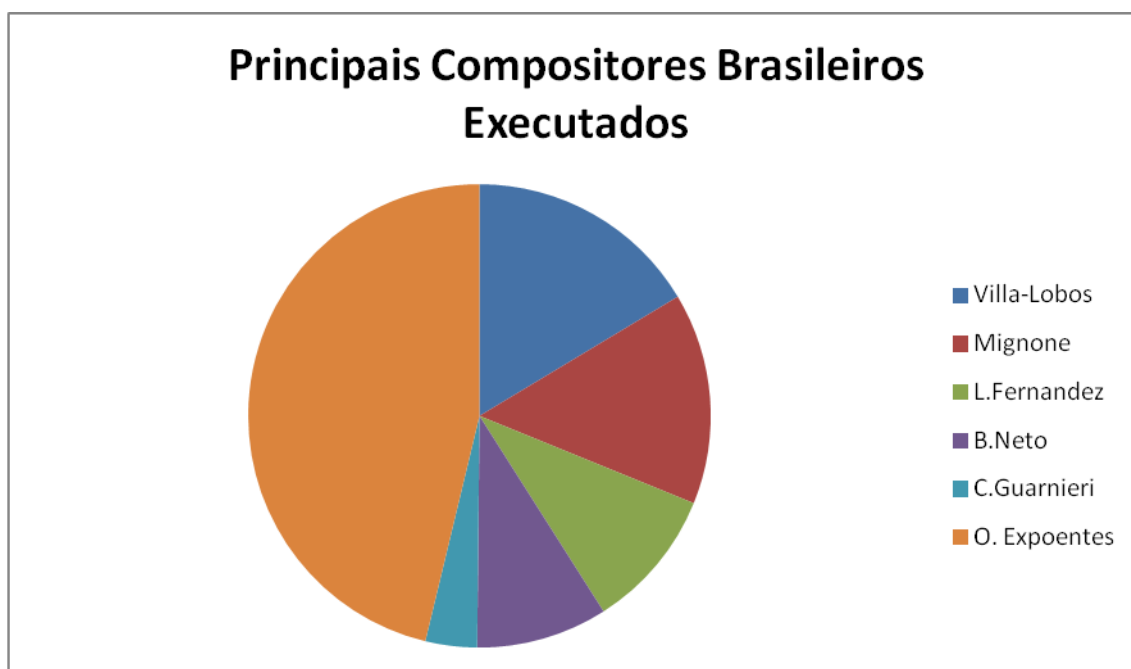


Gráfico número 1: Principais Compositores Brasileiros Executados⁴⁰

Dentro da categoria outros expoentes (O.Expoentes) percebemos a presença de nomes importantes e que estão dentro dos compositores vistos em nossas biografias assim, optamos por fazer uma nova tabela com nomes destes compositores vistos no nosso capítulo III. Dentro dos “outros expoentes” percebemos também nomes menos comentados como de Eduardo Dutra sendo assim faremos também uma tabela para estes valores.

Vejamos então nossa segunda tabela:

Tabela número 2

Outros Expoentes do Momento

Compositores Expoentes do Nacionalismo (exceto os mais executados vistos na tabela 1; abordagem feita a partir de compositores presentes em nossas biografias)

Compositores	MEC	BAN	Total
Frutuoso Viana (1896-1976)	5	5	10
Francisco Braga (1868-1945)	4	2	6
José Siqueira (1907-1985)	4	-	4

⁴⁰ Os gráficos foram elaborados a partir do resultado total das tabelas com o mesmo título.

Tabela número 2 - Outros	Expoentes	do	Momento
Luciano Gallet (1893-1931)	-	4	4
Ernesto Nazareth (1863-1934)	-	4	4
Radamés Gnattali (1906-1988)	1	2	3
Luis Levy (1868-1935)	-	2	2
Jaime Ovale (1894-1955)	1	-	1
João de Souza Lima (1898-1982)	1	-	1
Brasílio Itiberê (1896-1967)	-	1	1
Luís Cosme (1908-1965)	-	1	1
Dinorah de Carvalho (1905-1980)	-	-	-

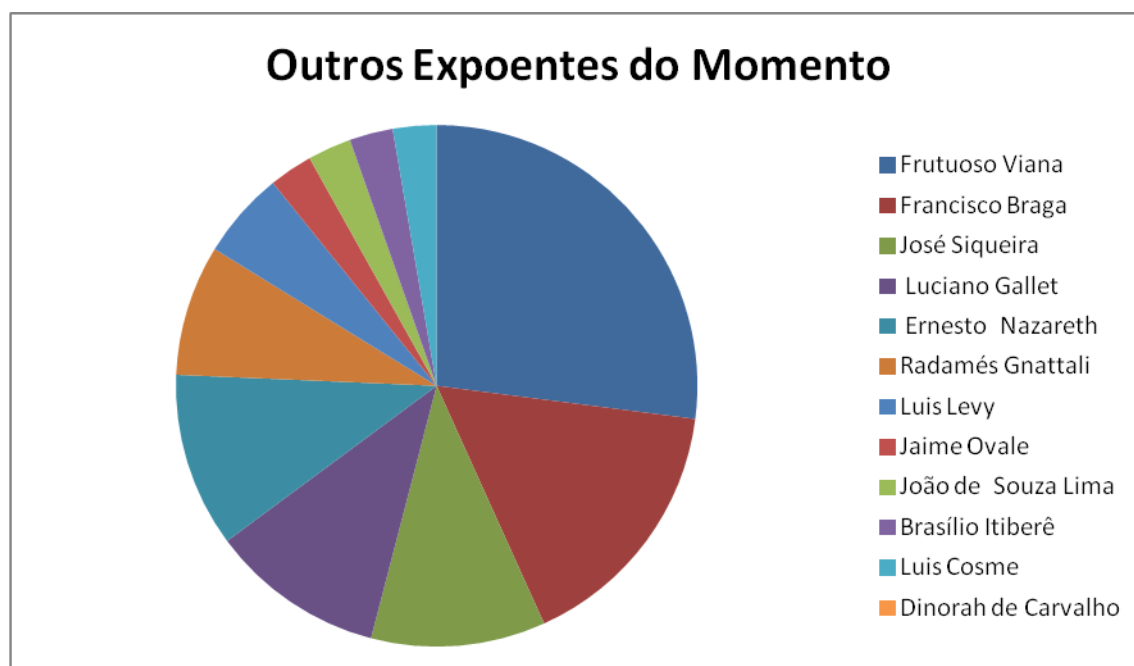


Gráfico número 2: Outros Expoentes do Momento

Estes compositores foram aqueles que abordamos nas biografias de nosso Capítulo III. Percebemos que alguns nomes por nós considerados não foram executados como Hekel Tavares, Ernani Braga, Osvaldo Cabral, Armando Albuquerque, Walter Burle-Marx, Osvaldo de Souza, Waldemar Henrique, José Vieira Brandão, Ascendino Teodoro Nogueira, Alceu Bochino e outros não considerados em nossa seleção, segundo o musicólogo Vasco Mariz, de compositores atuantes nos anos 30, mas que

aparecem nos programas tais como Brasília Itiberê da Cunha, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, Sá Pereira, Leopoldo Miguez, Henrique Oswald, citando nomes mais conhecidos. Outros nomes menos populares serão vistos por nós em nova tabela a seguir.

Tabela número 3

Compositores Brasileiros – Nomes menos conhecidos

Compositores	MEC	BAN	Total
João Octaviano Gonçalves (1892-1962)	6	1	7
Eduardo Dutra (1908-1964)	2	1	3
Assis Republicano (1897-1960)	-	2	2
Otávio Pinto (1890-1950)	2	-	2
Carlos Viana de Almeida(1906-1990)	1	-	1
Carlos Anes (1911-1959)	-	1	1
Newton Pádua (1894-1966)	-	1	1
Sílvia Deolindo Froés (1864-1948)	-	1	1

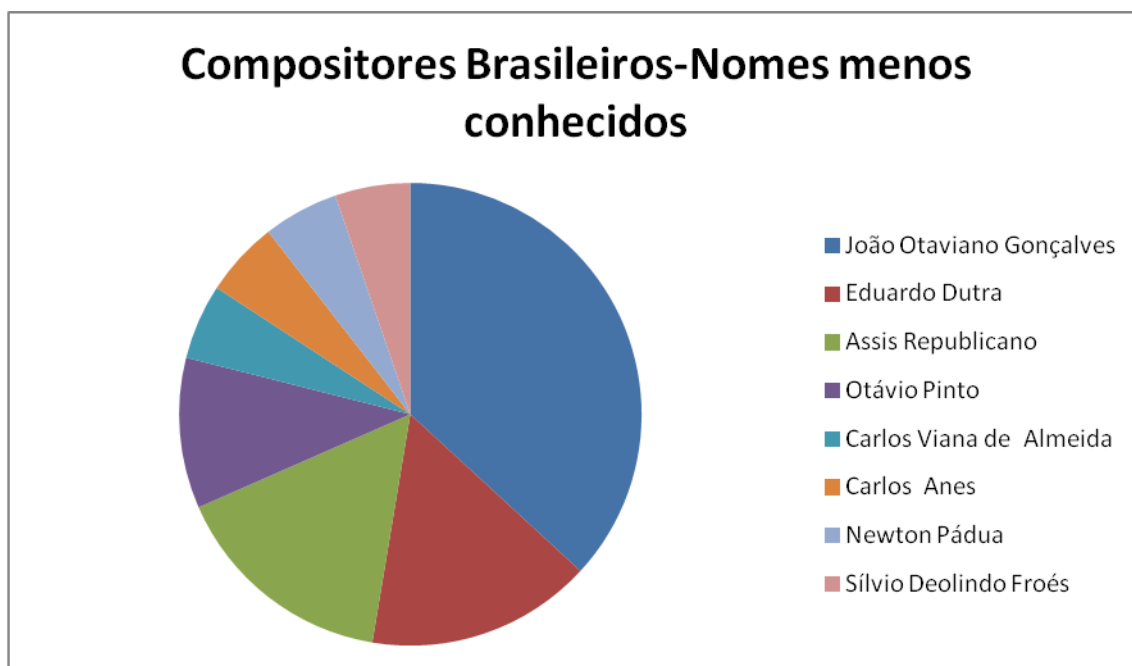


Gráfico número 3: Compositores Brasileiros- nomes menos conhecidos

Foram ainda encontrados nomes como os de Aloísio de Castro (s.d.), João Nunes (s.d.), Maria Luísa (s.d.).

Nossas próximas tabelas abordam quais peças foram mais executadas dentre os líderes da tabela 1.

Tabela número 4.1

Peças mais executadas pelos compositores da tabela 1 – Heitor Villa-Lobos

Compositor	Heitor Villa-Lobos(1887-1959)
Uma vez executada (MEC e BAN)	.Bachianas Brasileiras 1 e 5 .Alma Brasileira .O Gatinho de Papelão .As Três Marias .Itabaiana .Ciclo Brasileiro .Plantio do Caboclo .Dansa do índio Branco .Puladinho .A Menina de Cabelos cor de Grama .O Carnaval das Crianças .Mariposa na Luz .Elegia .Capricho .O Canto do Cisne Negro .O Sacy .Impressões Seresteiras .Lenda do Caboclo .Choros n 5 .O Gatinho de Papelão
Duas vezes executada	.A Moda da Carranquinha

(MEC e BAN)	.Cai cai Balão .Garibaldi foi a Missa .A Prole do Bebe n1 .A Moreninha .Polichinelo .A Boneca de Massa
Três ou mais execuções (MEC e BAN)	.Cirandas (Passa Passa Gavião, O Cravo Brigou com a Rosa, Terezinha de Jesus) .Saudades das Selvas Brasileiras .O Ginete do Pierrozinho .Farrapos .A Moreninha

Tabela número 4.2

Peças mais executadas pelos compositores da tabela 1 – Francisco de Paula Mignone

Compositor	Francisco de Paula Mignone (1897-1986)
Uma vez executada (MEC e BAN)	.Quarta Valsa de Esquina .Brinquedinho Japonês .Valsa em sol maior .Os Dois Gatinhos .Caixinha de Brinquedos .2 Prelúdios .Polichinelozinho .Cachorrinho está Latindo .6 Líricas .A Sombra .Quadras .Sexteto .Quadras de Amor .Mindinho .Fantasia Brasileira n 3

	.Microbinho .Colorê .Primeira Valsa de Esquina .Segunda Valsa de Esquina .A Menina do Cabelo Cor de Graúna
Duas vezes (MEC e BAN)	
Três ou mais execuções (MEC e BAN)	.Toada .Tango .Quando eu era Pequenino .Maxixada .Valsa Elegante .Congada .Cateretê .Lendas Sertanejas ns 2, 3, 7 e 8 .Cucumbizinho .Maroca

Tabela número 4.3

Peças mais executadas pelos compositores da tabela 1 – Oscar Lorenzo Fernandez

Compositores	Oscar Lorenzo Fernandez(1897-1948)
Uma vez executada (MEC e BAN)	.Dançarina Automática .Berceuse da Boneca Triste .Baianinha das Cocadas .Noturno .Scherzetto .Reverie .Imbapara .Batuque .Presentes de Natal .Branca de Neve .Soldadinho da Perna Quebrada

	.Fogueira de São João
Duas vezes (MEC e BAN)	.Três Estudos em forma de Sonatina .Marcha dos Soldadinhos Desafinados .Estudo
Três ou mais execuções (MEC e BAN)	.Valsa Suburbana .Capelinho Vermelho .Pirilampos .A Fada do Bosque .Acalanto da Saudade

Tabela número 4.4

Peças mais executadas pelos compositores da tabela 1 – Joaquim Antonio Barroso Neto

Compositor	Joaquim Antonio Barroso Neto (1881-1941)
Uma vez executada (MEC e BAN)	.Vozes da Floresta .Sinos da Aldeia .Em Caminho .Cachimbanda .Serenata Diabólica .Scherzetto .Prelúdio n2 .Alegria de Viver .Choro .No Ferreiro .Pizzicato .Cavalinho de Pão .Estudo em ré menor .Sinos da Aldeia .História Triste .Estudo
Duas vezes (MEC e BAN)	.Variações sobre um thema original .Galhofeira

	.Segunda Valsa Capricho .Movimento Perpétuo
Três ou mais execuções (MEC e BAN)	.Minha Terra .Valsa Lenta .Polichinelozinho .Coriscos

Tabela número 4.5

Peças mais executadas pelos compositores da tabela 1 – Mozart Camargo Guarniere

Compositor	Mozart Camargo Guarnieri(1907-1993)
Uma vez executada (MEC e BAN)	.Choro .Trovas .As Flores amarelas dos ipês .Modinha .Ponteio n1 .Toada à Moda Paulista
Duas vezes (MEC e BAN)	.Toada .Canção Sertaneja
Três ou mais execuções (MEC e BAN)	.Dansa Brasileira

Destas tabelas retiramos duas peças que analisamos a seguir, *Terezinha de Jesus*, de Heitor Villa-Lobos e *Congada* de Francisco Mignone, (ver Capítulo V.1 e V.2).

Nossa próxima tabela aborda a questão das nacionalidades mais vistas dos compositores que apareceram nos programas de concerto do período. Isto amplia nossa visão sobre a questão do Nacionalismo musical brasileiro, pois, percebemos quais outros países se fizeram presentes representando ou não, através de seus compositores, o Nacionalismo musical de seus países de origem. A questão das nacionalidades revela-se pertinente e em diálogo com a do Nacionalismo musical na medida em que peças executadas pelos compositores das mais diferentes nacionalidades acabam por trazer

parte de cada cultura local, podendo vir a influenciar compositores e executantes. Como exemplo temos o compositor Ernesto Nazareth e sua vontade de compor como o compositor Chopin.

Tabela número 5

Nacionalidades de Compositores

Nesta tabela vemos as principais nacionalidades percebidas nos programas de concerto dentre destas computando principais expoentes (principais compositores para cada nacionalidade)

Expoentes /Nacionalidades	MEC	BAN	Total
Polaca	203	39	242
Alemã	136	55	191
Francesa	80	62	142
Espanhola	52	30	82
Austríaca	34	33	67
Húngara	56	02	58
Italiana	16	18	34
Portuguesa	07	02	09



Gráfico número 4: Nacionalidades de Compositores

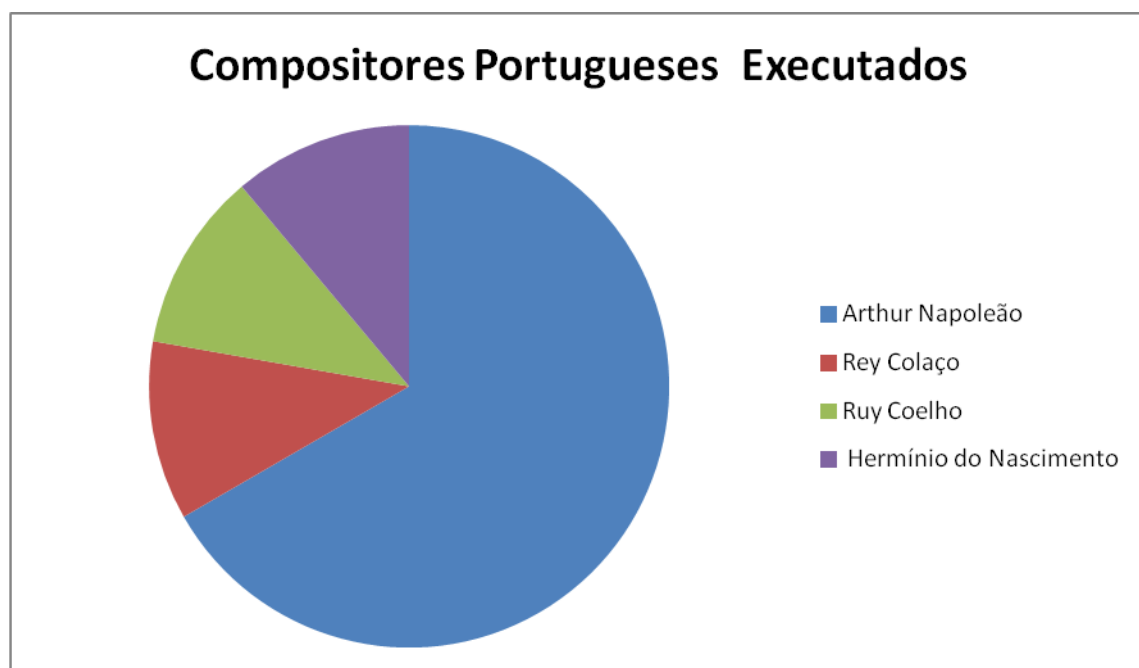
O número de execuções de obras de Chopin (1810-1849), polonês, é bastante superior ao dos outros representantes, esta alta representatividade nos leva a pensar que o forte cunho nacionalístico de suas obras, principalmente *Polonaises*, *Mazurcas* e *Valsas*, poderia estar em diálogo, ao nível de material folclórico (aqui polonês) utilizado com o momento vivido pela música brasileira, momento este de forte inspiração nacional.

Fator curioso é a pouca representatividade de música portuguesa nos programas de concerto. A discussão crítica envolvendo tal surpreendente fato é enorme. Envolve desde as questões de editoração até a complexidade cultural e histórica das duas nações: Brasil e Portugal. Antes de retornarmos a discussão em nossas conclusões, vejamos a questão da editoração segundo Toni: “As ‘publicações periódicas de música’ ou ‘edições periódicas de partituras musicais’ assim chamadas por Paulo Castagna (2008 p.3)-e que no Brasil foram representadas por títulos como *O Brasil Musical* (Rio de Janeiro 1848-1875) ou *Ramalhete das Damas* (1842-1950)-, atendiam a um universo paralelo ao da formação escolar. Para aqueles que pretendiam se aprofundar no estudo teórico da música, este repertório, pode-se dizer que doméstico, que reproduzia os sucessos dos palcos de óperas e operetas, era pouco variado porque não estava vinculado ao exercício da técnica instrumental ou à história e à estética da música. Com a República e a institucionalização dos estudos, para os que procuravam os cursos do Instituto Nacional, do Rio de Janeiro, ou, após 1905, os do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, foi necessário multiplicar a oferta. Este gênero de publicação tornou-se insuficiente para dar conta da variedade de música sinfônica, de câmara e dos lançamentos ocorridos em outras ‘praças’ de comércio e práticas musicais. Ou as lojas de instrumentos e partituras importavam das editoras ou aqueles que viajavam, a lazer ou estudos traziam na bagagem.” (Toni 2013:226).

Vejamos, assim, nossa próxima tabela com nomes de compositores portugueses executados.

Tabela número 6**Compositores Portugueses Executados**

Compositores	MEC	BAN	Total
Arthur Napoleão	5	1	6
Rey Colaço	1	-	1
Ruy Coelho	1	-	1
Hermínio do Nascimento	0	1	1

**Gráfico número 5: Compositores Portugueses Executados**

Nossa última tabela relaciona aqueles compositores presentes nas tabelas de número 1, 2 e 3 que nasceram no Rio de Janeiro. A importância desta tabela resulta em colocar em nossas discussões o fato de um compositor ter sido mais executado no Rio de Janeiro por ter lá mesmo nascido.

Tabela número 7

Compositores Cariocas

Compositores Cariocas	MEC	BAN	Total
Heitor Villa-Lobos	30	20	50
Oscar Lorenzo Fernandez	17	13	30
Joaquim Antonio Barroso Neto	18	10	28
Francisco Braga	4	2	6
Luciano Gallet	-	5	5
Ernesto Nazareth	-	4	4
Carlos Viana de Almeida	1	-	1
Carlos Anes	-	1	1
Newton Pádua	-	1	1
Eduardo Dutra (sem referência)	-	1	1

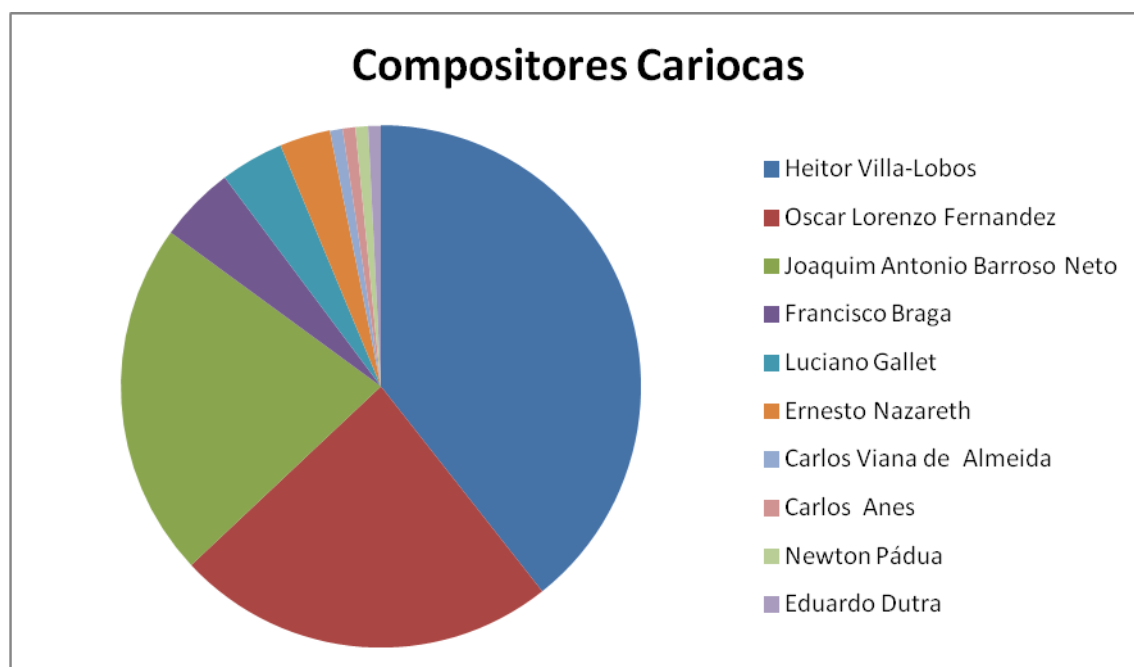


Gráfico número 6: Compositores Cariocas

Percebemos que, à exceção de Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez, os outros compositores não foram tão numerosamente executados no período. Tivemos alguns compositores que viveram parte de sua vida no Rio de Janeiro, mesmo tendo outra naturalidade como Francisco Mignone.

A discussão ampla dos resultados destas tabelas é de grande valor para nossa pesquisa. Podemos com estes dados apontar em estatísticas o que realmente aconteceu no Brasil, na sua mais importante cidade do período.

Tabela 8

Principais Formas Musicais Executadas

Formas	MEC	BAN	Total
Estudo	170	81	251
Prelúdio	120	39	159
Sonata	75	31	106
Valsa	67	30	97
Fuga	36	17	53
Fantasia	27	22	49
Noturno	32	16	48
Rapsódia	32	14	46
Tocata	33	11	44
Balada	23	04	27
Tarantela	21	04	25
Mazurka	16	08	24
Impromptu	11	07	18
Concerto	04	13	17
Tango Brasileiro	04	02	06
Chacona	04	02	06
Gavotta	03	03	06
Minueto	04	02	06
Tango	01	04	05
Outros	841	542	1383

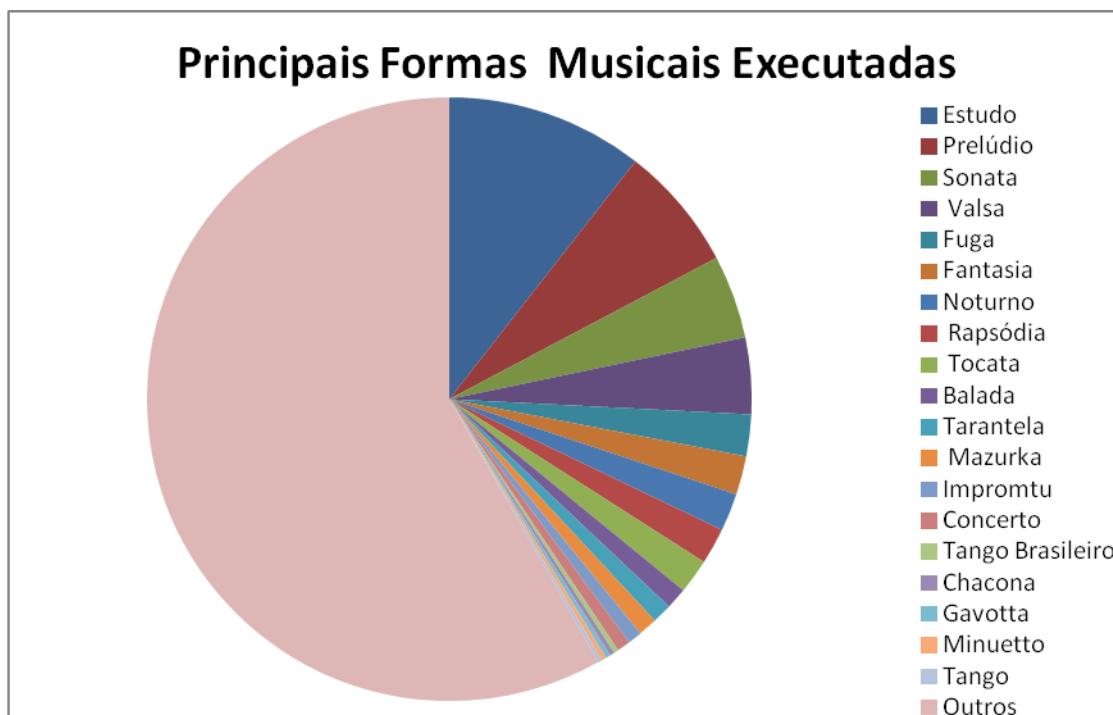


Gráfico número 7: Principais Formas Musicais Executadas

Dentre outros (Outros) encontramos *Polonaises*, *Scherzos*, *Improvisos*, *Danças* como *Gigas* e *Sarabandas*, *Variações*, peças brasileiras e estrangeiras que não é possível sem termos um maior conhecimento das mesmas determinarmos sua forma ou gênero. Temos ainda alguns *Concertos* a dois e três pianos, e música de câmara.

A preferência observada seria pelas peças mais curtas tais como os *Estudos* e *Prelúdios* ainda para a *Sonata* clássica, já então mais longa. *Danças* como *Valsas* e outras formas barrocas - em menor porcentagem como observado - tais como *Minuetto*s, *Gavottas* e *Chaconas* tiveram também sua parcela de preferência dentro das execuções do período.

Mas o que realmente é notório seria a pouca presença do denominado *Tango Brasileiro* que muitos autores afirmam ser o *Maxixe* intitulado de forma diferente.

A contribuição desta informação aqui exposta para a discussão da questão nacionalista brasileira percorre caminhos que certamente não podemos deixar de explorar. Como afirma Magaldi (1994) a palavra concerto, em meados do século XIX no Rio de Janeiro seria sinônima de academia musical⁴¹, o que nos faz acreditar numa

⁴¹ “At mid-century, a ‘concert’ meant ‘an assembly of performing musicians’ and the word served as a synonym for ‘musical academy’ “(Magaldi 1994:39)

música praticada dentro dos padrões da academia nas salas de concerto. O que se conclui ao observarmos as tabelas e gráficos descritos é que ainda nos anos 30 do século anterior, esta ideia seria prevalente, ainda que a música de compositores brasileiros tenha sido bastante executada, e estas peças estivessem com elementos em sua composição ligados ao nacionalismo brasileiro, elementos que vieram dos *Choros ou Modinhas e Lundus* além de outros provenientes do folclore brasileiro.

Percebemos a situação como um diálogo, presente mesmo nas salas de concerto de piano, na tentativa da afirmação e busca da identidade nacional e musical brasileira. A própria escassez de execuções de compositores portugueses nos reafirma esta ideia, somente desarticulada quando percebemos que os principais gêneros executados são aqueles mesmos vindos da música europeia.

Segundo Mário de Andrade, a utilização de melodias populares em peças de concerto e ritmos sincopados seria opção extremamente indesejada “o compositor deveria ao invés de nacionalizar o ritmo pelo uso estereotipado da sincopa, buscar as características rítmicas mais profundas da música popular. Ao invés de fazer melodias com pastiches de temas populares, utilizar as técnicas de construção melódica da música popular. Ao invés de combinar os sons através da música europeia, usar a polifonia característica da música brasileira.” (Andrade in: Egg 2004:19).

De fato, a necessidade de promover a cultura nacional e afirmar a autenticidade da pátria movimentou a prática composicional de vários países desde o início do século XX, não sendo diferente no Nacionalismo brasileiro, com suas peculiaridades. A análise de peças, que faremos no próximo capítulo, procura elucidar melhor a questão.

Intelectuais modernistas ligados às mais variadas tendências políticas endossavam não somente a pesquisa do folclore como fonte de inspiração para os compositores como a utilização de forma coerente de elementos nacionais e universais nas obras.

Nossos compositores cujos nomes são considerados pela maior parte de estudiosos e historiadores como expoentes do Nacionalismo dentro desta ideia (Borges 2012) seriam os de Heitor Villa-Lobos, Francisco de Paula Mignone, Mozart Camargo Guarnieri, além de Oscar Lorenzo Fernandez, assim sendo, concluindo sobre as observações notamos que realmente (tabela e gráfico 1) estes nomes foram mais

executados, porém o nome de Joaquim Antonio Barroso Neto aparece como prevalente também.

Joaquim Antônio Barroso Neto, carioca, talvez por este fato tenha sido mais executado, segundo Mariz (2000) o fato se deveu em consequência de seu prestígio pessoal como diretor da Sociedade de Cultura Musical e como professor aclamado.

Consideramos ainda, dentro do observado, que as constatações as quais pudemos alcançar advindas dos programas de concerto estruturam nosso pensamento e começam a formar nossa crítica em relação às nossas problemáticas de pesquisa além de incondicionalmente formarem outras indagações.

Aqui tivemos uma visão quantitativa exclusivista de fatos, o que dificilmente não nos leva a tangenciar um quadro real do Nacionalismo musical brasileiro, ou da busca da identidade nacional daquele país, seu anseio de libertação de laços com o país colonizador, seus mais variados comportamentos sociais excludentes ou não.

Se anteriormente à recolha dos programas de concerto de piano e seu estudo tínhamos convicções a respeito do que havíamos resgatado dentro da literatura especializada acerca do Nacionalismo musical no Brasil, após a investigação aqui compartilhada estas se tornam embasadas e clarificadas. Os dados não têm como nos enganar. Houve assim, comprovadamente, uma maior execução de obras de Villa-Lobos nos concertos da época, aconteceu ainda, que ao lado de nomes mais comentados e citados por teóricos diversos, outros tantos se fizeram presentes, com obras que poderiam ter sido tão marcantes na história da literatura musical daquele país como outras tantas consideradas como tal. Por outro lado, a presença de compositores portugueses executados foi abaixo de expectativas e o repertório que se executou, em meio à tão propagada modernidade, foi tradicional e obedeceu a formas clássicas. Esta situação nos instiga à busca de compreensão mais profunda do seu, ou seus, significados, a tentar prosseguir percebendo como obras executadas se mostraram elaboradas dentro da corrente nacionalista brasileira e assim, então, discutir o que nos propusemos, lembrando que estas provas aqui contidas são estáticas, mas, o olhar subjetivo, o analisar mais profundo e ainda o acréscimo de uma leitura proveniente da imprensa da época podem dinamizar a questão.

Tendo tido assim, todo este alargamento de nossa visão dos programas de concerto, partimos para uma análise de peças o que nos permite ampliar nosso entendimento do Nacionalismo musical aqui, embasando-nos em obras musicais.

Capítulo V

Nacionalismo Musical Brasileiro- Análise de Obras

Após estudarmos e observarmos aspectos tais como os principais compositores brasileiros executados nos concertos de piano dos anos 30 no Brasil, sendo expoentes ou não do período nacionalista, principais obras executadas nos concertos de piano pelos expoentes do Nacionalismo, naturalidade e nacionalidades de compositores presentes nestes programas de concerto,⁴² além de principais formas executadas, com vista a obter um melhor embasamento para discutirmos a *posteriori* nossas questões sobre o Nacionalismo musical brasileiro⁴³, iremos analisar três peças aí presentes para percebermos quais as características deste Nacionalismo, segundo Mário de Andrade, José Maria Neves e Bruno Kieffer. Isto tudo nos ajudará a corroborar, ou não, sobre o momento musical vivido, anos 30 do século passado, e como, exatamente ele veio a se apresentar nas peças. Neste sentido, iremos perceber o que exatamente, e como, elementos musicais considerados pertinentes ao Nacionalismo musical, se fizeram presentes (como por exemplo, o vasto uso de síncopas, a presença de cromatismos, variação sobre a linha melódica ou o uso de notas rebatidas).

O critério de escolha do repertório a ser analisado baseou-se no seguinte pensamento. Primeiro selecionamos dois compositores brasileiros de entre os mais executados - Villa-Lobos e Francisco Mignone. Segundo, no seu repertório buscamos peças dentre as mais tocadas – *Terezinha de Jesus* (1926) e *Congada* (1921) de Villa-Lobos e Mignone respectivamente. Para ampliar o campo de nossa observação, e confrontarmos resultados pensamos em investigar uma peça de um compositor entre mesmo os nacionalistas brasileiros, mas de outro momento histórico, os primórdios do Nacionalismo musical brasileiro – *A Sertaneja* op 15 (1869) de Brasília Itiberê da

⁴² Consultar em anexos, programas de concerto da Fundação Biblioteca Nacional MEC e programas de concerto da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

⁴³ Questões relativas ao entorno político e social e sua interferência no que se executava nos concertos de piano dos anos 1930-1940 do século XIX, inclusive na escolha de compositores a serem executados.

Cunha.⁴⁴ Pensamos que desta forma, ao trabalhar com composições mais executadas, estamos nos assegurando do que foi mais ouvido à época, nos resguardando de fatos não ocasionais. Por outro lado, ao incluir a análise de uma obra de um período de composição diferente dos anos 20 e 30, o caso de *A Sertaneja* op. 15 de Brasília Itiberê da Cunha, alargamos o campo de observação, permitindo-nos inferir sobre um mais amplo campo de características da música nacionalista brasileira.

Já o que diz respeito aos critérios de análise, a crença da válida colaboração de uma análise de características pertinentes ao Nacionalismo musical brasileiro segundo os teóricos Mário de Andrade (Andrade in: Queiroz 2004), José Maria Neves (Neves in: Queiroz 2004) e Bruno Kieffer (Kieffer in: Queiroz 2004), a uma análise formal, nos motivou a realizar duas abordagens: a formal mencionando tonalidade, compasso, forma, fraseado, questões harmônicas e rítmicas, de dinâmica e andamento, pontos de recorrência e variação nas peças, além de aspectos de unidade e diversidade, e também a de características, buscando perceber o que teóricos da literatura especializada Mário de Andrade (Andrade in: Queiroz 2004), José Maria Neves (Neves in: Queiroz 2004) e Bruno Kieffer (Kieffer in: Queiroz 2004) afirmaram ser pertinente e característico à música nacionalista brasileira. Desta forma, primeiramente buscamos entender as composições escolhidas no seu aspecto formal e depois buscamos a presença de características da música brasileira em cada uma.

Escolhemos teóricos de diferentes épocas da literatura especializada que pudessem nos ajudar no propósito foram estes Mário de Andrade, José Maria Neves e Bruno Kieffer. O grande nome da música daquele momento musical brasileiro, poeta, romancista, crítico de arte, epistógrafo, folclorista, musicólogo, ensaísta, cronista Mário Raul de Moraes Andrade, líder do Modernismo, em seu livro *Ensaio sobre a Música Brasileira*, afirmou serem, dentre outras, características da música brasileira:

- 1) profusão de sincopas
- 2) ritmo livre (segundo Mário de Andrade qualquer cantiga está sujeita a um tal qual ad libitum rítmico devido às próprias condições de dicção.)

⁴⁴ A partitura de *Terezinha de Jesus* foi editada por Kenneth Gill, publicada em 2010 (fonte Casa Arthur Napoleão 1958-1973); a partitura de *Congada* foi editada pela Ricordi Brasileira, publicada em 1940; a partitura de *Sertaneja op.15* foi editada pela Casa Arthur Napoleão, publicada em 1859.

- 3) melodia torturada e inquieta
- 4) frases descendentes
- 5) organização da linha melódica em terças
- 6) variações sobre a linha melódica
- 7) uso de notas rebatidas (Andrade in: Queiroz 2004:72)

Desde o século XVIII quando o Brasil ainda era colônia de Portugal que já era cultivado neste país dois gêneros musicais: a *Modinha* e o *Lundu*. A *Modinha* foi gênero lírico, cantando o amor impossível, as queixas dos apaixonados e desiludidos, já o *Lundu* era gênero cômico com letras jocosas e cheias de duplo sentido. O *Maxixe* também se fez presente tendo sido originado um gênero musical de uma dança do mesmo nome. Mas o gênero musical considerado como a primeira música urbana tipicamente brasileira foi o *Choro*.

A designação *Choro* veio do jeito choroso da música que pequenos conjuntos instrumentais começaram a fazer por volta de 1880, no Rio de Janeiro, capital do Brasil à época. A composição instrumental desse pequeno grupo de chorões (nome dado a quem tocava *Choro*) era de flauta (os solos), violão e cavaquinho, tendo sido o violão de sete cordas, pandeiro e bandolim acrescentados posteriormente (cerca de vinte anos mais tarde, no início do século XX).⁴⁵

O autor verifica, entretanto, que está na *Modinha*, em sua maioria, a origem das melodias torturadas⁴⁶; a inquietação da linha melódica segundo o autor vem do canto do cabloco “... progressões melódicas e arabescos torturados possuímos uma coleção vastíssima” (Andrade 1972: 15). Já as frases descendentes provém do *Choro*. Afirma o autor “Outra observação importante é que nossa melódica afeiçoa as frases descendentes (...). Embora não seja possível generalizar nós temos uma tal ou qual repugnância pela fraqueza crua da tônica. É comum a frase parar nos outros graus da tríade tonal.” (Andrade 1972:16) Estaria ainda para Mário de Andrade, no ritmo, a maior riqueza da música brasileira. Essa riqueza provinha dos processos de rítmica oratória,

⁴⁵ Originalmente, o gênero é puramente instrumental, mas, principalmente a partir dos anos 1930 com a influência do rádio, começou-se a colocar letras em *Choros*.

⁴⁶ Melodias torturadas seriam o mesmo que as melodias intimistas, nossa tristeza, expressadas por gradações descendentes com sons rebatidos (Mário de Andrade, 1972:15).

desprovida de rigor métrico, os quais se revelaram contrastantes com a música portuguesa presa ao mensuralismo tradicional europeu.

O autor afirma ainda que se deu na música brasileira um conflito entre a rítmica diretamente musical dos portugueses⁴⁷ e a prosódia das músicas ameríndias. Uma rítmica mais livre, sem medição isolada seria mais da nossa tendência (Andrade 1972).

Já para o autor contemporâneo, José Maria Neves, referindo-se aos *Choros* em seu livro *Villa-Lobos, os Choros e os Choros*, gênero como visto, típico da música brasileira, assinala entre outras, estas características:

Choros

- 1) Frequência da linha melódica baseada em arpejos dos acordes da harmonia**
- 2) cromatismo**
- 3) melodia em claro primeiro plano, muitas vezes em oitavas**
- 4) melodias com fórmulas breves muitas vezes repetindo organizações novas**
- 5) acordes que se transformam em movimento** (Neves in: Queiroz 2004:72)

Segundo José Maria Neves foi em torno de 1870 que começou a fixação de elementos próprios da música brasileira tendo sido, como visto, nesta época o aparecimento dos *Choros*, marcando a evolução desta música antes dominada pelas *Modinhas* e *Lundus*.

As *Modinhas* que vieram da Europa e os *Lundus* que vieram da África influenciaram o *Choro* essencialmente instrumental. Na verdade "A análise de *Modinhas* anônimas de manuscritos disponíveis na biblioteca da Ajuda em Lisboa demonstram que enquanto a linha do acompanhamento das *Modinhas* anônimas inclui o tradicional padrão rítmico de quatro semicolcheias, os ritmos sincopados se apresentam em abundância nas suas melodias vocais (...)" (Cançado 2000:8). O *Lundu*, segundo Béhague, originalmente uma dança afro-brasileira, foi cultivado em salões no Rio de

⁴⁷ Conflito entre uma rítmica que segue exatamente o proposto por uma peça musical, com as devidas indicações de andamento, e outra ligada à oralidade.

Janeiro e Lisboa, tendo sido base para o desenvolvimento do *Tango* e *Choro Brasileiro* (Béhague in: Cançado 2000).

Para o autor Bruno Kieffer a música brasileira teria características inerentes das *Modinhas* e *Lundus*, no caso aqui utilizado o *Lundu- canção*⁴⁸, que surgiu quase que concomitantemente com o *Lundu-dança*⁴⁹ em sua forma dançada, em fins do século XVIII, diferenciando-se das *Modinhas* por ter caráter jocoso e sensual ao invés de temáticas amorosas (Kieffer in: Lima 2010)

Em relação às *Modinhas* temos como características selecionadas as seguintes:

Modinhas

- 1) predomínio de melodias intimistas, nossa tristeza**
- 2) utilização mais ou menos equivalente dos modos maior e menor**
- 3) fragmentos melódicos curtos separados por pausas e linhas melódicas predominantemente descendentes, muitas vezes atingidas por saltos ou por notas arpejadas ascendentes**
- 4) predomínio do compasso binário ou quaternário seguido do binário**
- 5) emprego frequente de cadências com apogiaturas expressivas superiores**
- 6) arpejos ascendentes**

Em relação aos *Lundus-canção* selecionamos entre outras, estas características prevalentes:⁵⁰

Lundus- canção

- 1) compasso dois por quatro predomina**

⁴⁸ Interessava aos compositores de escola e músicos de teatro, onde era feito para ser dançado e cantado com letras jocosas e maliciosas.

⁴⁹ *Lundu-dança*: praticado por negros e mestiços.

⁵⁰ Nosso critério de seleção em relação às características selecionadas tanto para os *Choros*, *Modinhas* como para os *Lundus-Canção* foi o que a princípio como cidadã brasileira e musicista, temos como conhecimento mais próximo e prévio sobre os gêneros, não nos esquecendo do diálogo com a temática do Nacionalismo musical brasileiro.

2) sincopa interna**3) fraseado que obedece a tradicional quadratura****4) discreto predomínio de linhas melódicas descendentes****5) presença de síncopa no acompanhamento** (Kieffer: in Queiroz 2004:72)

Depois de referidas um vasto conjunto de características relativas à produção musical da época, procedemos à análise das obras escolhidas para perceber a forma como estas se expressam nas mesmas. Iniciamos então a análise pela obra *Terezinha de Jesus* de Heitor Villa-Lobos:

V.1 - *Terezinha de Jesus* de Heitor Villa-Lobos (Ciranda número 1, 1926)

Terezinha de Jesus é a primeira das *Cirandas*, famosa coleção de peças para piano de Villa-Lobos que datam de 1926. Composta por dezesseis peças contrastadas com canções de roda, com suas características e peculiaridades, As *Cirandas* de Villa-Lobos é considerada uma das obras de maior importância da música brasileira.⁵¹

Os títulos de cada peça são muitas vezes decorrentes dos temas populares que, transfigurados, aparecem como que embutidos em cada uma. As *Dezesseis Cirandas* são intituladas nesta ordem: *Terezinha de Jesus*; *A Condessa*; *Senhora Dona Sancha*; *O Cravo Brigou com a Rosa*; *Pobre Cega*; *Passa Passa Gavião*; *Xô Xô Passarinho*; *Vamos Atrás da Serra Calunga*; *Fui no Itororó*; *O Pintor de Canahy*; *Nesta rua nesta rua*; *Olha o Passarinho Dominé*; *A procura de uma agulha*; *A Canoa Virou*; *Que lindos olhos*; *Có-có-có*.

Seria interessante lembrar antes de procedermos à análise da obra que “O folclore de Villa-Lobos o torna ímpar diante de seus contemporâneos europeus; suas texturas o torna ímpar diante de seus compatriotas. Impossível deixar de mencionar sua conhecida bravata ‘O folclore sou eu’” (Salles 2009 :82)

Segundo Salles, Villa-Lobos incorporou aspectos da modernidade musical, seus jogos de ruídos, suas desconstruções exemplificariam o fato. Não causaria espanto sua amizade com Varèse (1883-1965) uma vez que suas poéticas estiveram em territórios próximos de exploração. Assim como este compositor, Villa-Lobos operava pela

⁵¹ Ver Anexo III. 1-*Terezinha de Jesus* de Heitor Villa-Lobos.

superposição de processos composicionais que não engendravam um sentido único entre si, mas estabeleciam uma noção de massa sonora manipulável, de processo sonoro em transformação.

Para Salles, ainda, nas *Dezesseis Cirandas* para piano Villa-Lobos reescreve escutas de suas paisagens sonoras interiores. Sua técnica de justaposição de camadas está estabelecida e as *Cirandas* são estudos da concatenação de *ostinati* sobre os quais as melodias folclóricas são inseridas. (exemplos 1 e 2), (Salles 2009).

A música de Villa-Lobos demonstra que além de uma notória preocupação com a identidade nacional, uma inquietação do compositor com procedimentos que se tornaram acadêmicos, destituídos de significação para a música de seu tempo. Isso se traduz em sua concepção peculiar de forma, em que os sons circulam sem a tradicional noção de desenvolvimento beethoveniano⁵², mas de acordo com suas potencialidades acústicas (Salles 2009).

Villa-Lobos, entre os anos 1905 e 1912, fez viagem ao Norte e Nordeste do Brasil tendo ficado impressionado com a riqueza cultural que anteviu na diversidade de instrumentos musicais, gêneros e formas musicais, características das diversas canções folclóricas, populares e indígenas que encontrou, tendo concebido sua obra como seu reflexo e consequência.

Terezinha de Jesus designa igualmente uma cantiga, originária da Ilha da Madeira, Portugal, século XIX, que, como outras cantigas populares tem autor desconhecido. Esta seria uma das características principais das cantigas populares que são transmitidas oralmente de geração em geração através dos tempos. Usadas com objetivo lúdico (envolvendo jogos e brincadeiras), ou para simples diversão, estas cantigas possuem letras simples e recorrentes, o que facilita sua memorização.

A cantiga popular *Terezinha de Jesus* teria como letra e melodia, expresso no exemplo 1: (Livro das Canções: 133)

⁵² O desenvolvimento beethoveniano refere-se aos motivos beethovenianos que na questão formal são baseados na coerência e articulação lógica (Waizbort 2006).

*Terezinha de Jesus de uma queda
foi-se ao chão
Acudiram três cavalheiros
Todos de chapéu na mão*

*Terezinha levantou-se
Levantou-se lá do chão
E sorrindo disse ao noivo
Eu te dou meu coração*

*O primeiro foi seu pai
O segundo seu irmão
O terceiro foi aquele
a quem a Teresa deu a mão*

*Da laranja quero um gomo
Do limão quero um pedaço
Da menina mais bonita
Quero um beijo e um abraço*

Teresinha de Jesus

Te - re - si - nha - de - Je - sus, - - - deu ma -

que - da - foi - ao - chão. - A - cu - di - ram - três - ca - va - lhei - ros, - to - dos -

três - - cha - - péu - na - mão

O primeiro foi seu pai
O segundo seu irmão
O terceiro foi aquele
Que Teresa deu a mão

Exemplo 1⁵³: *Terezinha de Jesus* (Canção popular)

⁵³ Os exemplos musicais foram retirados das partituras musicais encontradas no Anexo III; à exceção dos exemplos 1, retirado do 'Livro das Canções'; 30, retirado de (Cavalcante 2010:2); 31 e 32, retirados de (Borém e Marochi Júnior 2008: s/p).

Confrontando esta melodia (exemplo 1) com a obra de Villa-Lobos podemos observar a similitude. Neste sentido, observemos o início da primeira estrofe, voz superior, no momento assinado *forte o canto*, numa forma de ataque acentuada (>) (exemplo 2):



Exemplo 2: Heitor Villa-Lobos, *Terezinha de Jesus*, compassos 26 a 31



Exemplo 2: Heitor Villa-Lobos, *Terezinha de Jesus*, compassos 26 a 31 (continuação e fim)

Uma análise formal da obra, buscando sua tonalidade, compasso, forma, fraseado, questões harmônicas e rítmicas, de dinâmica e andamento torna-se necessária, para depois tentarmos observar a obra de acordo com as características propostas pelos autores. Aspectos como os de unidade, diversidade, recorrência, variação serão observados. Isto tudo nos remete a análise motivica e também aquela proposta por Arnaldo Shoenberg formulada em seu livro *Ensinaamentos da Composição Musical* (1996).

Análise formal

A peça *Terezinha de Jesus* de Villa-Lobos, de 1926, primeira das Cirandas apresenta :

- Tonalidade: Dó maior (e sua homónima Dó menor).

- 63 compassos

- Andamento inicial indicado por *Quase moderado* (semínima=84 M.M.)

- Forma ternária ABA' - A (início até o compasso 21), B (compasso 22 até o compasso 41), A' (compassos 42 até o fim)

A obra escrita na tonalidade de dó maior apresenta de forma sequencial o seu homônimo dó menor. Notamos ainda a presença constante de ostinati na sua forma mais pura, bem como no uso de elementos ou de notas pedal (característica forte de Villa-Lobos também em outras *Cirandas*). O uso da sincopa revela-se na construção de uma textura baseada num ritmo sincopado com acordes quebrados (exemplos 3 e 4, por exemplo). A influência da cantiga popular nota-se na construção da voz superior que inicia compasso 27 (exemplo 2). A melodia anunciada revela a sua influência a nível da construção melódica e rítmica. Esta, totalmente acentuada e em tonalidade menor, nos remete assim a cantiga popular *Terezinha de Jesus* do folclore original português (exemplo 1). Toda a sua construção desenvolvendo uma textura rítmica baseada no uso de sincopas, à qual se sobrepõe uma melodia torturada, nos mostra que estariam dialogando definitivamente com algumas características nacionalistas segundo o manifesto por Andrade, Neves e Kieffer.

Dentro da divisão que propusemos faremos uma análise então de cada parte, para a seguir falarmos sobre aspectos de unidade, diversidade, recorrência e variação.

Sobre a parte A (início até compasso 21)

A obra inicia na tonalidade de dó maior, apresentando a sua textura base depois de dois compassos com caráter de introdução. A obra inicia com uma acciaccatura que desenvolve o percurso harmónico de subdominante (IV) – dominante (V) – tônica (I) (compasso 3). A textura base da primeira frase da peça apresenta uma célula rítmica constante, desenvolvendo diversos elementos e notas pedal na tônica ao longo de seis compassos (compassos 6 a 8) (exemplo 3).

A cada três compassos temos um membro de frase e cada inciso se constituiria de um compasso. Tríades em dó maior onde a nota sol, dominante, é claramente indicada a ser realçada, determinando um ponto de apoio no 5º grau.

Com uma dinâmica prevalente e constante em piano e sforzando ao final de cada inciso, chegamos ao final desta frase numa dinâmica forte. A textura expressa, ritmada, termina com o fá alterado (fá#), exerce a função de preparar uma nova ideia musical tonicizando o V grau.

Metricamente, os elementos rítmicos, melódicos e harmónicos desenvolvem uma divisão regular, havendo a presença de sincopas internas que, no entanto, não prejudicam a sua regularidade. Todavia, o seu desenvolvimento interno compromete a manifestação do segundo tempo do compasso 2/4. Este encontra-se deslocado pelo uso da sincopa para a parte fraca do mesmo (última colcheia) (exemplo 3).



Exemplo 3: Heitor Villa-Lobos, *Terezinha de Jesus*, compassos 1 a 8

Na segunda frase da peça, (compassos 9 a 15), cada membro de frase se constitui de dois compassos, sendo o último de um somente (divisão irregular). Cada inciso se constitui de um compasso.

Com dinâmica no registro forte (contrastante com a primeira frase) e cada primeiro tempo de cada inciso com ritmo sincopado de semicolcheia, colcheia e semicolcheia, sua textura muda em relação a primeira frase e um carácter jocoso e dançante parece ser sugerido. Um encadeamento dos V e I graus se torna manifesto embora agora se realize compasso a compasso. A melodia superior desloca-se tanto no carácter como pelo facto de ser contrária à característica de pedal que se desenvolve no resto da textura. A homofonia e a homorritmia impera. De salientar o cromatismo

melódico dos compassos 12 e 15 reforçando os sons sol e do quinto e primeiros graus, respectivamente, (tanto a nível melódico como harmônico) (exemplo 4)



Exemplo 4: Heitor Villa-Lobos, *Terezinha de Jesus*, compassos 9 a 15

A terceira frase, finalizando a parte A, reexpõe a mesma ideia musical da primeira, culminando, porém com um acciaccatura sobre o acorde de fá menor, nos preparando para a entrada do tom de dó menor, homônimo de dó maior na parte B desta peça.

Sobre a parte **B** (compasso 22 até 41)

A parte **B** inicia-se com a mesma ideia musical da primeira fase da parte A, porém na tonalidade de dó menor (a homônima) e, ao final do último compasso desta primeira frase da parte B (compasso 27) temos o início de uma melodia que lembra a Cantiga Popular *Terezinha de Jesus* como já referimos. Realizada na parte superior da textura, ela destaca-se não só pela sua formação melódica, como pelo fraseado que propõe. Anacrústico o seu contorno, ora ascendente ora descendente, esta melodia desenvolve um contorno frásico que se constrói de dois em dois compassos. Se o primeiro se revela predominantemente ascendente, os demais são descendentes. Se no

primeiro se destaca o uso de graus disjuntos, nos demais se destaca o uso de graus conjuntos, bem como o uso de uma rítmica diversa. A sincopa prevalece no desenho dos contornos melódico, rítmico e harmônico. A este último nível notamos igualmente uma complexificação harmônica construindo um ritmo mais denso.

Dos compassos 38 a 39 retoma o expresso dos compassos 22 a 25. Questionamo-nos o fato do compositor colocar a indicação de repetição no compasso 26 e 38 se aquilo que nos propõe executar dos compassos 36 a 39 é o mesmo daquilo que nos propõe executar dos compassos 22 a 25. No caso surge unicamente uma ambiguidade interpretativa a nível dinâmico.

Notamos igualmente que aquilo que expressa dos compassos 22 a 28 se constituiu de uma textura estável e estática onde o uso do ornato simples e/ou duplo se faz de forma bastante subtil e original sendo fundamental para construir a diversidade face ao expresso na Parte A.

Queremos também salientar a profusão de linhas melódicas que o autor desenvolve internamente na textura. Em exemplo a linha superior da parte da mão esquerda dos compassos 30 a 35. O elemento pedal é constante. Esta recorrência do elemento pedal ao longo de *Terezinha de Jesus*, aqui em específico nos compassos 30 a 35 em meio a uma maior densidade textural, nos afirma a pertinência de elementos musicais recorrentes na música brasileira. (exemplo 5)



Exemplo 5: Heitor Villa-Lobos, *Terezinha de Jesus*, compassos 30 a 35

No fim do compasso 41 percebemos que a parte A' vai iniciar-se, após um rallentando e novamente a célula rítmica onde entra a acciaccatura.

Sobre a parte A' (compasso 42 ao fim)

No compasso 42 tem início assim a Parte A' com algumas variações na dinâmica e relação à parte A e com a interpolação de mais compassos ao seu final. Com terminação masculina, no tempo forte do compasso binário, cadenciando conclusivamente, temos seu fim, no registro mais agudo, desenvolvido de forma anacrúsica e cadencial para a parte fraca do segundo tempo do compasso, relativizando a masculinidade de uma primeira ação, de um primeiro impulso. De notar a dinâmica fortíssimo e o alargamento dos registros para o extremo grave e agudo na proposta cadencial suspendendo o discurso.

Após termos comentado alguns aspectos relativos à análise formal, buscaremos perceber, então, de acordo com as características propostas pelos autores que citamos os aspectos que tornam comprovadamente esta peça com indícios nacionalistas.

Análise de características

A) Segundo Mário de Andrade:

1) profusão de sincopas

Comprovadamente temos uma profusão de sincopas, tanto ao nível da construção da textura como ao nível da construção da voz superior. (ver exemplo 6.1, 6.2, 6.3)



Exemplo 6.1: Heitor Villa-Lobos, *Terezinha de Jesus*, compasso 3



Exemplo 6.2: Heitor Villa-Lobos, *Terezinha de Jesus*, compasso 10



Exemplo 6.3: Heitor Villa-Lobos, *Terezinha de Jesus*, compassos 30 e 31.

2) ritmo livre (segundo Mário de Andrade qualquer cantiga está sujeita a um tal qual ad libitum rítmico devido às próprias condições de dicção.)

Ritmo livre em toda a música; (exemplo 7)

3) melodia torturada e inquieta

A melodia que se constrói a diversos níveis da textura e do discurso, seja no interior da textura, seja na voz superior, revela-se um canto torturado e inquieto, devido, não só à forma como o compositor a delineia, como ao tom menor e as notas rebatidas o que parece uma súplica; (exemplo 7)

4) frases descendentes

As frases do canto ora descendentes, ora ascendentes, revelam a presença de frases descendentes; (exemplo 7)

5) organização da linha melódica em terças

Profusão do uso do intervalo de terceiras (maiores ou menores) ao longo de toda a obra. No caso da voz superior, dado a influência da cantiga popular não se manifesta tanto. Na verdade o canto apresenta-se com grande uso de graus conjuntos; (exemplo 7)

6) variações sobre a linha melódica

Existe uma variação da linha melódica, principalmente percebida ao final da mesma; (exemplo 7)



Exemplo 7: Heitor Villa-Lobos, *Terezinha de Jesus*, compassos 30 a 39

7) uso de notas rebatidas

Vasto uso de notas rebatidas. (exemplo 8)



Exemplo 8: Heitor Villa-Lobos, *Terezinha de Jesus*, compassos 26 a 29

B) Segundo José Maria Neves:

Percebemos a presença das cinco características escolhidas do autor José Maria Neves:

1) Frequência da linha melódica baseada em arpejos dos acordes da harmonia

A linha melódica está construída baseada em arpejos dos acordes da harmonia. Arpejo de dó menor sendo utilizado. (exemplo 9)



Exemplo 9: Heitor Villa-Lobos, *Terezinha de Jesus*, compassos 26 a 29

2) cromatismo

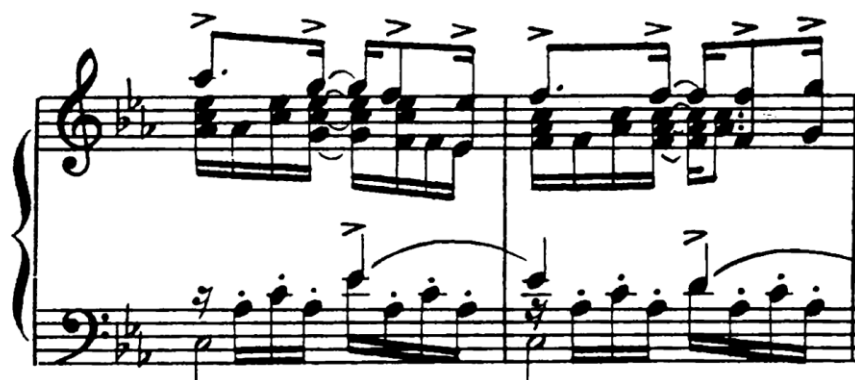
Cromatismos presentes nas suas formas melódica e/ou harmônica (das notas fá sustenido a fá bequadro e si bemol a si bequadro) (exemplo 10).



Exemplo 10: Heitor Villa-Lobos, *Terezinha de Jesus*, compassos 9 a 15

3) melodia em claro primeiro plano, muitas vezes em oitavas

A melodia está em primeiro plano e em oitavas. (exemplo 11)



Exemplo 11: Heitor Villa-Lobos, *Terezinha de Jesus*, compassos 30 e 31

4) melodias com fórmulas breves muitas vezes repetindo organizações novas

A melodia tem fórmula breve e está com uma nova organização ao seu final. (exemplo 12)



Exemplo 12: Heitor Villa-Lobos, *Terezinha de Jesus*, compassos 34 a 37

5) acordes que se transformam em movimento

Os acordes da harmonia apresentam-se de forma articulada quando a sensação de movimento que se encontra não só constituído pela forma como se desenvolve o contorno melódico como na acentuação convergida pelo uso da forma de ataque acentuado (>) no primeiro e últimos tempos do compasso. A pedal encontra-se também na cristalização das formas de ataque empregadas. (exemplo 13)



Exemplo 13: Villa-Lobos, *Terezinha de Jesus*, compassos 26 a 29

C) Segundo Bruno Kieffer:

Percebemos praticamente todas as características propostas por Kieffer em relação às *Modinhas*, à exceção da separação dos fragmentos melódicos por silêncios.

Vejamos alguns exemplos:

1) predomínio de melodias intimistas, nossa tristeza

A forma como o compositor delineia a melodia, o tom menor e as notas rebatidas, com caráter de súplica conferem a tristeza desta melodia. (exemplo 8)

2) utilização mais ou menos equivalente dos modos maior e menor

Villa-Lobos denota esta característica ao construir a sua obra, pois a análise da mesma revela o uso equivalente dos modos maior e menor: 21 compassos em modo maior (que se repetem em A') e 20 compassos em modo menor (parte B).

Contempla a peça toda.

3) fragmentos melódicos curtos separados por pausas e linhas melódicas predominantemente descendentes, muitas vezes atingidas por saltos ou por notas arpejadas ascendentes

Os fragmentos melódicos são curtos, a linha melódica predominantemente descendente não sendo, porém, atingida pelo uso de graus disjuntos ou notas arpejadas ascendentes. (exemplo 7)

4) predomínio do compasso binário ou quaternário seguido do binário

A obra se constrói no compasso 2/4. Compasso binário de divisão binária.

5) emprego frequente de cadências com apogiaturas expressivas superiores

No compasso 62 presenciamos uma apogiatura expressiva superior. (Exemplo 14)



Exemplo 14: Heitor Villa-Lobos, *Terezinha de Jesus*, compassos 61 a 63

6) arpejos ascendentes

Construção baseada em arpejos, aqui neste exemplo o de dó menor. (exemplo 15)



Exemplo 15: Heitor Villa-Lobos, *Terezinha de Jesus*, compassos 38 e 39

Em relação aos *Lundus-canção* podemos observar que todas as características propostas para esta peça são observadas, ou seja; compasso binário simples, síncope interna, fraseado que obedece a tradicional quadratura, discreto predomínio de linhas melódicas descendentes

Compasso dois por quatro predomina

Toda a obra se encontra no compasso 2/4. (exemplo 3)

1) Sincopa interna

Presença de várias sincopas internas. (exemplo 7)

2) Fraseado que obedece a tradicional quadratura

Existe uma regularidade neste fraseado musical. Notamos neste exemplo que a divisão das frases está a cada dois compassos. (exemplo 2)

3) Discreto predomínio de linhas melódicas descendentes

Há um discreto predomínio de linhas melódicas descendentes. (exemplo 7)

5) Presença de sincopa no acompanhamento (in Queiroz 2004:72)

Presenciamos o uso de sincopa na textura do acompanhamento de *Terezinha de Jesus*. (exemplo 10)

Assim, findamos as observações em relação à presença, ou não, de características determinadoras de um Nacionalismo musical Brasileiro com um saldo positivo na obra *Terezinha de Jesus* de Heitor Villa-Lobos.

Terminamos esta análise comentando os aspectos de unidade e diversidade comentando ainda suas recorrências e variação:

Unidade: vasto uso de sincopas, uso das tonalidades maior e menor com certa proporcionalidade (21 compassos em tom maior para a parte A e 20 compassos para a parte B), frases regulares em sua maioria;

Diversidade: ao momento do canto o acompanhamento não apresentar sincopas, a dinâmica, o uso de tons maior e menor;

Recorrência: células rítmicas prevalentes (como exemplos no compasso 3, 9, 26 ou 30); finalizações de períodos e frases com recurso de movimentos melódicos de natureza cromática servindo para enfatizar determinado grau da escala; presença de apogiaturas realizando uma condução melódica para o V grau (salvo a cadência final que é para o I grau);

Variação: a própria PARTE A' e seu acréscimo de compassos, acompanhamento da linha melódica sem presença de sincopas (mão esquerda) ao passo que a recorrência destas faz parte de toda a peça.

Assim, terminamos nossas observações sobre *Terezinha de Jesus* percebendo que inúmeras características propostas pelos teóricos foram observadas. Assim esta peça, de resgate de melodia do folclore, foi ainda composta de forma a reafirmar aspectos musicais ditos característicos da música brasileira e de um nacionalismo musical emergente à época.

Continuamos com a análise de outra obra, bastante executada nos anos 1930-1940, do compositor Francisco Mignone: *Congada*.

V.2- *Congada* de Francisco Mignone (1921)

Iniciamos a análise da *Congada* de Francisco Mignone definindo primeiramente o que é a *Congada* bem como qual a sua origem, para podermos posteriormente contextualizar e determinar melhor os aspectos musicais expressos pelo compositor Francisco Mignone na construção desta sua obra.⁵⁴

As Congadas são eventos que fazem parte do folclore brasileiro constituindo-se de um desfile ou procissão que trata elementos das tradições tribais de Angola e Congo, com influências Ibéricas no que se refere a religiosidade. Seria o sincretismo religioso onde entidades dos cultos africanos eram identificadas aos santos do catolicismo. Assim, a igreja, as autoridades e os senhores de engenho em geral aceitavam ou prestigiavam a solenidade.

Originalmente vinculadas às irmandades religiosas⁵⁵ as Congadas marcaram o período colonial com suas festas em homenagens a seus oragos protetores e com as Coroações ao Rei Congo e a Rainha Ginga de Angola⁵⁶. A partir do século XIX, perderam, entretanto, a expressividade e o poder representativo que outrora tiveram, pois a Igreja intensificou o controle sobre práticas populares.

As Congadas atuais ainda estão presentes em diversos estados de todo o Brasil. Realizadas das mais diversas maneiras elas são mescladas a outras festas e basicamente são compostas de desfiles teatrais, ao som de vários ritmos, embaixadas, desafios, repentis e maracatus, tendo como padroeiras Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Santa Ifigênia. Assim acontecem nas festas destes santos ou ainda no mês de maio. A Rainha Ginga desfila sempre em procissão.

A obra musical em análise, *Congada* de Francisco Mignone, foi, na verdade, uma peça do segundo ato da primeira ópera composta por Mignone, *O Contratador de*

⁵⁴ Ver Anexo III. 2-*Congada* de Francisco Mignone.

⁵⁵ As irmandades da população de origem africana representam na história cultural do Brasil, uma expressão do pacto colonial entre a população de origem e a elite senhorial. Havia apenas irmandades para negros no Brasil.

⁵⁶ A rainha Ginga de Angola foi a principal líder da resistência contra a presença portuguesa em Angola no século XVII.

Diamantes de 1921, composta na Itália⁵⁷. Esta obra ficou célebre a ponto de Richard Strauss (1864-1949), em passagem pelo Brasil em 1923, dirigindo a Filarmônica de Viena, ter escolhido esta entre muitas outras obras de compositores brasileiros, para ser apresentada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Análise formal

Dança Brasileira, já determinada pelo título, *Congada* de Francisco Mignone apresenta:

- Tonalidade: inicial de Dó maior (e diversas modulações no seu desenvolvimento).

- 171 compassos

- Andamento inicial indicado *Allegretto danzante* (semínima=96 M.M.)

- Forma ternária ABA' - A (início até o compasso 76), B (compasso 77 até o compasso 141), A' (compassos 142 até o fim)

Há diversas modulações ao longo da peça, uma utilização de harmonia tonal com cromatismos diversos e encadeamentos inesperados.

Quanto a divisão fraseológica a obra apresenta a seguinte divisão:

Parte A

Forma um período com onze frases:

1) Início até compasso⁵⁸ 13.1.1; 2) 13.1.2 até 21.1.1; 3) 21.1.2 até 25.1.1.1; 4) 25.1.1.2 até 29.1.1; 5) 29.1.2 até 37.1.1; 6) 37.1.2 até 41.1.1.1; 7) 41.1.1.2 até 45.1.1; 8) 45.1.2 até 53.1.1 ; 9) 53.1.2 até 67; 10) 67 até 72.1.1.1; 11) 72.1.1.2 a 76;

⁵⁷ Após a obtenção de uma bolsa de estudos do governo brasileiro, Mignone foi em 1920 estudar em Milão.

⁵⁸ O tempo é a pulsação básica subjacente de uma composição musical, cada “clique” do metrônomo corresponde a um tempo. Os tempos se agrupam em valores iguais e fixam-se dentro das divisões da pauta musical conhecidas como compassos. Os compassos dividem a música em séries regulares de tempo, sendo identificados pela pulsação de tempos fracos e fortes, já as partes de tempo dividem os

Cada frase teria membros de frase e incisos:

- 1) 1 a 4; 5 a 8; 9 a 13.1.1; sendo cada inciso um tempo;
- 2) 13.1.2 a 16; 17 a 21.1.1; considerando cada inciso um tempo;
- 3) 21.1.2 a 23.1.1 ; 23.1.2 a 25.1.1.1; cada inciso de um tempo sendo o último de um tempo e uma quarta parte de tempo;
- 4) 25.1.1.2 e 26; 27 a 29.1.1; sendo cada inciso de um tempo, sendo o primeiro de um tempo e uma quarta parte de tempo e o último de um tempo e metade de tempo;
- 5) 29.1.2 até 33.1.1; 33.1.2 até 37.1.1; sendo cada inciso de um tempo;
- 6) 37.1.2 até 39.1.1 e 39.1.2 até o fim do 41.1.1.1; cada tempo considerado um inciso, sendo o primeiro inciso de um tempo e metade de tempo e o último de um tempo e uma quarta parte de tempo;
- 7) 41.1.1.2 e 42; 43 até 45.1.1, sendo cada inciso de um tempo;
- 8) 45.1.2 até 48; 49 até 53.1.1; cada inciso de um tempo;
- 9) 53.1.2 até 56; 57 e 58; 59 até 61.1; 61.2 até 66 sendo cada inciso de um tempo;
- 10) 67 e 68; 69 e 70; 71 e 72; com cada inciso de um tempo;
- 11) 73 e 74; 75 e 76, com cada inciso de um tempo;

Parte B

A Parte B forma outro período com oito frases assim por nós determinadas:

- 1) 77 a 86.1.1; 2) 86.1.2 a 90; 3) 91 a 102.1.1; 4) 102.1.2 a 112; 5) 113 a 117.1;
- 6) 117.2 a 124.1; 7) 124.2 a 131; 8) 132 a 142.1.1;

Cada frase teria seus membros de frase e incisos como (novamente incisos constituídos de um tempo, sendo o inciso final de um tempo e uma parte de tempo):

- 1) A cada dois compassos temos um membro de frase sendo o último compassos 85 a 86.1.1;

tempos dividem os tempos em valores regulares de duração. Usamos como identificação de compasso, tempo e parte do tempo a nomenclatura x.y.z onde: x define o compasso; y, o tempo; z, a parte do tempo.

- 2) A cada compasso temos um membro de frase;
- 3) A cada compasso novamente temos um membro de frase sendo o último até 102.1.1;
- 4) Cada compasso também pode ser considerado um membro de frase;
- 5) Mesmas considerações anteriores;
- 6) 117.1.2 a 119.1; 119.2 a 121.1 e 121.1.2 a 123 ; 123.1 a 124.1;
- 7) 124.2 a 128.1; 128.2 a 131;
- 8) 132 a 135; 136 a 142.1.1.

Parte A'

Já em relação a Parte A' temos um período com quatro frases:

- 1) 142.1.2 a 150.1.1; 2) 150.1.2 a 162.1.1; 3) 162.1.2 a 165; 4) 166.1 ao fim.

Como membros de frases e incisos (mesma ideia anterior para incisos) :

- 1) 142.1.2 a 145; 145 a 150.1.1;
- 2) 150.1.2 a 153; 154 a 162.1.1;
- 3) 162.1.2 a 163; 164 e 165;
- 4) 166 e 167; 168 e 169; 170 e 171;

Abordaremos agora sobre a peça como um todo, certos aspectos para depois perceber características típicas da obra de Mignone na *Congada* seguindo, então para a análise de características.

Sobre a parte A:

A obra inicia com a apresentação de uma textura pedal que irá ser reapresentada, de forma modificada, mas não na essência, ao longo de toda a obra. Inicia com a articulação de um ritmo característico (3-3-2 semicolcheias) e o intervalo de 5º perfeita caracterizando a harmonia de dó maior (tonalidade base da obra). Em seguida temos a apresentação de uma linha melódica que tem início na mão direita parte superior no

compasso 5 até 13.1 com repetição logo a seguir em oitava acima desenvolvendo igualmente um ritmo característico e regular potenciando a característica de elemento pedal e um desfazamento rítmico e métrico com a estrato inferior (1-3 colcheias). O compositor cria um ostinato.

O fraseado (acentuação) e a dinâmica (evolutiva de 2 em dois compassos) fortalecem a ideia musical e o movimento de dança. O uso de cromatismo predomina na mão direita até a segunda frase da parte A, onde então retornam para a mão esquerda e nova ideia melódica aparece recorrente e faceira. Salientamos a variação exercida na parte inferior da textura, variação necessária ao desenvolvimento das ressonâncias do instrumento e densificação do campo acústico.

Dos compassos 21 a 28 surge uma nova construção textural embora a repetição e o uso de elementos pedal ornados pelo uso de ornatos simples e/ou duplos se manifeste⁵⁹. Dos compassos 29 a 45 temos a repetição variada do exposto dos compassos 13 a 28.

Dos compassos 45 a 60 verificamos a apresentação da mesma estrutura musical e textural dos compassos 13 a 28, seguindo-se um desenvolvimento da textura proposta agora na tonalidade de lá bemol maior.

A variação realizada surge mais enfática a partir do compasso 53 quando a linha melódica muda para a mão esquerda, mas o trabalho inicial permanece inalterado (ver exemplo 16). Bem recorrente sem dúvida, e, para finalizar esta Parte A, a partir do compasso 67 até o 76, percebemos dois padrões rítmicos diferentes. Os mesmos desenvolvem-se tendo por base o material anterior. (exemplo 17)

⁵⁹ Lembramos aqui a semelhança com a obra *Terezinha de Jesus* de Heitor Villa-Lobos.



Exemplo 16: Francisco Mignone, *Congada*, compassos 53 a 60



Exemplo 17: Francisco Mignone, *Congada*, compassos 67 a 76

Sobre a parte B:

Em sequência partimos para a parte B, em Mi maior. Com vários momentos diferentes, a Parte B inicia-se com a ideia prevalente da linha melódica, apresentando a

mão esquerda, inclusive, a mesma rítmica da mão esquerda inicial. Lembrando o final da parte A e outras ideias musicais concebidas usando uma rítmica baseada em sincopas que percorrem ora mão direita, ora esquerda, ou ainda as duas ao mesmo momento (por exemplo, nos compassos 125 e 126). De salientar a riqueza e diversidade rítmica, métrica e textural conseguida sem desmerecer o uso do elemento pedal e a construção, de forma mais ou menos evidente, de um ostinato. Mignone lembra mais uma vez *Terezinha de Jesus* ao usar a homorritmia e a homofonia (exemplo compassos 125 a 132)⁶⁰.

Após uma ponte que inicia-se no compasso 132 até 142 articulando um ritmo baseado num fraseado de 2+2+2+2 colcheias nos primeiros 4 compassos, Mignone intensifica a tensão do expresso sobrepondo os dois planos/estratos musicais criados. A nível dinâmico o compositor intensifica igualmente a textura a qual deverá ser realizada numa acelerando, rallentando no seu final. Neste dizer chegamos a Parte A'.

Sobre a parte A':

Parte A' recupera a tonalidade e os materiais base da primeira parte da obra. A sua dimensão apresenta-se bastante reduzida face a A, sendo que dos compassos 166 ao final desenvolve a textura e os materiais apresentados dos compassos 138 a 141 de parte B. Mignone realiza uma densificação da harmonia, numa dinâmica *fortíssimo stridente martellato e chiassoso*, partindo para o glissando final, com quatro oitavas da escala de dó maior. Com cadência perfeita, terminação feminina finaliza-se *Congada*.

Análise de características

Segundo Marcelo Novaes Machado, em sua dissertação de mestrado, uma característica importante de Mignone que se reflete na sua obra para o piano, é a sua grande facilidade e capacidade de improvisação, desenvolvida desde os tempos de sua juventude, quando tocava em bailes, cinemas e pequenos conjuntos. A improvisação, através da repetição de alguns padrões, gera fórmulas específicas, que mesmo renovadas ou diversificadas, são sempre identificáveis, e quando devidamente registradas, fazem parte do estilo técnico-pianístico de um determinado compositor. Certamente existem

⁶⁰ No caso a rítmica utilizada é semelhante dos compassos 9 a 15 de *Terezinha de Jesus* de Heitor Villa-Lobos por exemplo.

também fórmulas características de um compositor, que não têm ligação com a improvisação.

Segundo ainda Machado (UFMG: 2004) Mignone tem em sua obra diversas fórmulas originadas da improvisação, podendo ser consideradas, devido à frequência com que aparecem, características de seu código técnico-pianístico.

Vejamos algumas destas características na obra *Congada*, onde assim como em peças como *Cateretê* (1931), *Lendas Sertanejas* (números 1 a 9, 1923, 1923, 1928, 1930, 1930, 1932, 1934, 1938, 1940) e *Dança dos Botucudos* (1940, 1941), presenciamos elementos de caráter étnico e folclórico.

Uma primeira característica seria a alternância de notas duplas ou triplas em qualquer intervalo (de segunda a oitava), com notas simples (ver exemplos 18 e 19). Esse recurso permite que certos elementos musicais sejam mais facilmente dominados pelos instrumentistas, transmitindo a sensação de estar ouvindo ou tocando notas duplas ou triplas ininterruptamente.



Exemplo 18: Francisco Mignone, *Congada*, compassos 67 e 68.



Exemplo 19: Francisco Mignone, *Congada*, compassos 117 a 123

Outra característica que vem da improvisação é a grande utilização da alternância de articulação de elementos musicais pelas duas mãos alternadas, em passagens que percorrem grandes extensões do teclado, delineando uma articulação textural dupla, o que resulta para o intérprete em uma maior facilidade e descontração de execução e, para o ouvinte, em uma sensação aparente de maior velocidade, maior virtuosismo (exemplo 20).

Essa alternância pode se dar através de células simétricas ou assimétricas, de tamanhos variados e sempre permitindo uma readequação às necessidades físicas individuais do executante (exemplo 20 e 21).

7

Movendo ♩ = 188

mf sempre cresc. e animando

ff martellato e con brava *accel.*

allarg. *rall. assai* *fff*

Exemplo 20: Francisco Mignone, *Congada*, compassos 132 a 141

8

marcatissimo *fff stridente martellato e chiassoso*

8

Exemplo 21: Francisco Mignone, *Congada*, compassos 166 a 169.

Temos também a nota repetida, podendo ser também uma repetição de motivos, com desenhos melódico, rítmicos e harmônicos de dimensão variada, como ostinatos,

às vezes em diferentes combinações. Pode vir em uma das mãos isoladamente ou em ambas paralelamente, simétrica ou assimetricamente, mas sempre baseada em uma insistência em determinada fórmula⁶¹.

Podemos ainda citar o uso de notas ornamentais e do cluster. Essas notas ornamentais muitas vezes rápidas e outras cômodas e expressivas podem exercer funções decorativas, timbrísticas, descritivas ou até mesmo constituírem parte essencial da textura musical como um todo (exemplo 22).



Exemplo 22: Francisco
Mignone, *Congada*, compasso
61

Além destes, muitos outros elementos da escrita pianística, tais como a grande utilização de oitavas, arpejos que percorrem grande extensão do teclado, a sucessão de acordes utilizados com ou sem progressão, a utilização de vários planos sonoros, e de todos os tipos de escalas como as maiores, as menores, cromáticas, e diversos motivos escalares em terças duplas, sextas duplas, entre outros, da forma que são utilizados por Mignone, podem ser relacionados com a improvisação.

Na obra de Mignone também encontramos a influência do estilo de vários outros compositores, fato que segundo ele mesmo não diminui o valor de sua obra, mas é natural e decorrente de um processo importante de conhecimento e assimilação de recursos utilizados por outros, de uma maneira individual, que não compromete em nada a sua originalidade. Assim, encontramos grandes sinais de admiração pelos compositores russos, principalmente Mussorgsky e Stravinsky. A influência de Debussy se manifesta na busca de recursos timbrísticos inusitados, na utilização de planos sonoros independentes, na prevalência das baixas intensidades, na conservação de sons de acordes ou clusters, enquanto outros sons executados no mesmo instante são

⁶¹ Temos vários exemplos ao longo da peça *Congada*, as notas e padrão rítmico da mão esquerda desde o início e suas modulações são disso exemplo.

abreviados, alcançando efeitos muito interessantes. Com Liszt podemos identificar o gosto pelo virtuosismo, brilhantismo, efeitos bombásticos, numa escrita pianística que, na busca da ampliação e reconhecimento do espaço sonoro, explora ao máximo as potencialidades e registros do instrumento atingindo às vezes dimensões orquestrais.

Concluindo, podemos resumir as características mais gerais da obra de Mignone da seguinte forma:

- a) Linha melódica que varia desde a simplicidade à complexidade extrema;
- b) Ritmos variados enriquecidos pelo uso não só da homofonia e da homorritmia como da poliritmia e polimetrias;
- c) Em termos harmônicos a preferência é pela harmonia tonal, com o uso de cromatismos, modulações e encadeamentos inesperados, apesar de nunca ter se comprometido com nenhum sistema harmônico e de ter feito uso do serialismo, dodecafonismo, modalismo, atonalismo e politonalismo, sempre experimentando as novas tendências que surgiram em sua vida produtiva;
- d) Grande preocupação com a busca de novos timbres e resultados sonoros;

Podemos destacar ainda os seguintes recursos como mais característicos da obra de Mignone:

- 1) Uso de notas repetidas;
- 2) Clusters, quebrados ou não;
- 3) Grande uso de trilos, trêmulos e glissando;
- 4) Uso de grande sequência de acordes em que a forma das mãos é mantida muitas vezes, independentemente da harmonia;
- 5) Uma mão tocando nas teclas pretas e a outra nas teclas brancas ou tocando em campos harmônicos diversos;
- 6) Paralelismo;
- 7) Superposição das mãos, grande uso de mãos alternadas, grandes aberturas de mãos;

8) Elementos que causam surpresa com efeitos pianísticos desconcertantes e inesperados, contrastes bruscos, fermatas interrogativas, especialmente nas peças de caráter mais humorístico.

Tendo visto estas características, partimos, então, para perceber de forma geral, o que, segundo nossos teóricos, encontramos sobre o que dizem ser pertinente à música brasileira na *Congada* de Francisco Mignone :

A) Segundo Mário de Andrade:

O que percebemos na *Congada* para o que seria típico da música brasileira seriam todos os sete itens escolhidos a priori à exceção da linha melódica organizada em terças.

1) profusão de sincopas

Encontramos na *Congada* uma profusão de sincopas, ora no acompanhamento, ora na melodia. (exemplo 23)

2) Ritmo livre (segundo Mário de Andrade qualquer cantiga está sujeita a um tal qual ad libitum rítmico devido às próprias condições de dicção.)

Ritmo livre em toda a música. (exemplo 23)

3) melodia torturada e inquieta

A melodia que se constrói revela-se um canto torturado e inquieto, devido ao vasto uso de notas rebatidas, cromatismos e modulações. (exemplo 23)

4) frases descendentes

Presença de frases ora ascendentes ora descendentes, revelando a presença de frases descendentes. (exemplo 23)

5) organização da linha melódica em terças

Profusão do uso do intervalo de terceiras em toda a obra, na melodia a sua parte final encontra-se em terceiras. (exemplo 23)

6) variações sobre a linha melódica

A linha melódica varia em sua parte final. (exemplo 23)

7) uso de notas rebatidas

Vasto uso de notas rebatidas. (exemplo 23)



Exemplo 23: Francisco Mignone, *Congada* compassos 6 a 9.

B) Segundo José Maria Neves:

Observamos também todos os itens sugeridos por Neves na obra *Congada* de Francisco Mignone:

1) Frequência da linha melódica baseada em arpejos dos acordes da harmonia

A linha melódica aparece em alguns trechos em arpejos, segundo os acordes da harmonia. (exemplo 24)



Exemplo 24: Francisco Mignone, *Congada*, compasso 19

2) cromatismo

Vasto uso de cromatismos ao longo da *Congada*.(exemplo 25)



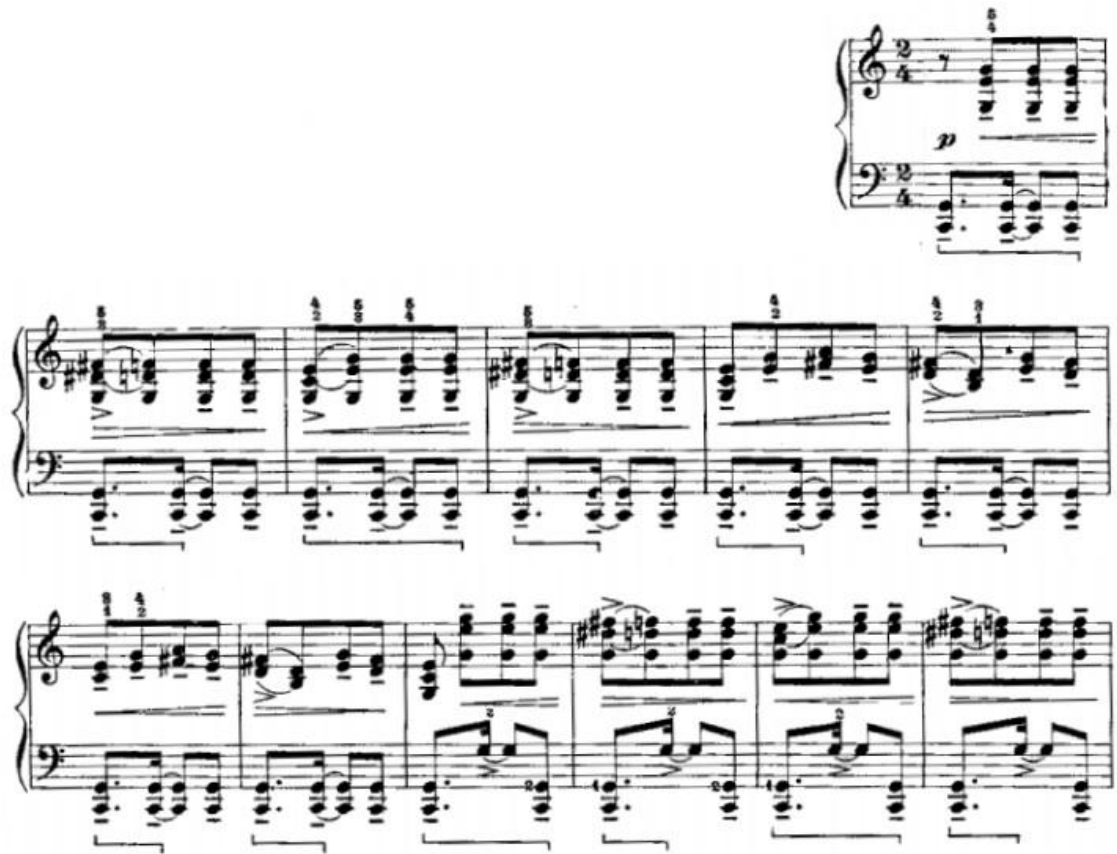
Exemplo 25: Francisco Mignone, *Congada*, compassos 5 e 6.

3) melodia em claro primeiro plano, muitas vezes em oitavas

A linha melódica está em primeiro plano e na maioria das vezes em oitavas.
(exemplo 25)

4) melodias com fórmulas breves muitas vezes repetindo organizações novas

A linha melódica apresenta fórmula breve, sendo repetida de forma diferente.
(ao nível do fraseado, dinâmica, forma de ataque) (exemplo 26)



Exemplo 26: Francisco Mignone, *Congada*, compassos 5 a 16

5) acordes que se transformam em movimento

Presenciamos em alguns trechos acordes que se transformam em movimento na melodia. (exemplo 27)



Exemplo 27:
Francisco Mignone,
Congada, compassos 22 e
23.

C) Segundo Bruno Kieffer:

Em relação às *Modinhas* não teríamos percebido características tais como o emprego equivalente dos modos maior e menor, a frequência de cadências com apogiaturas expressivas superiores ou ainda arpejos ascendentes, as outras todas encontramos em *Congada*, ou seja; fragmentos melódicos curtos, linhas melódicas predominantemente descendentes; predomínio do compasso binário (utilizado em toda a peça).

1) predomínio de melodias intimistas, nossa tristeza

Devido a vasta utilização de cromatismos, notas rebatidas, modulações, temos uma melodia intimista, revelando uma tristeza.(exemplo 26)

2) utilização mais ou menos equivalente dos modos maior e menor

Utiliza-se na *Congada* os modos maior e menor de forma equilibrada.

3) fragmentos melódicos curtos separados por pausas e linhas melódicas predominantemente descendentes, muitas vezes atingidas por saltos ou por notas arpejadas ascendentes

A linha melódica é curta e há presença de frases ascendentes e descendentes com predomínio das frases descendentes. (exemplo 26)

4)predomínio do compasso binário ou quaternário seguido do binário

O compasso predominante na *Congada* é o binário.

5) emprego frequente de cadências com apogiaturas expressivas superiores

Não se aplica na *Congada*.

6) arpejos ascendentes

Existem trechos onde presenciamos arpejos ascendentes. (exemplo 27)



Exemplo 28: Francisco Mignone, *Congada*, compasso 118

Em relação ao *Lundus-canção* já percebemos todas as características propostas por Bruno Kieffer e por nós utilizadas nesta pesquisa.

Assim, o predomínio do compasso dois por quatro, sincopas internas, fraseado regular, linhas melódicas descendentes além de sincopas no acompanhamento são aí encontrados:

1) compasso dois por quatro predomina

O compasso prevalente na *Congada* é o dois por quatro.

2) sincopa interna

Existem sincopas internas ao longo desta peça. No exemplo abaixo estão no acompanhamento.



Exemplo 29: Francisco Mignone, *Congada*, compassos 11 a 14

3) fraseado que obedece a tradicional quadratura

O fraseado obedece a tradicional quadratura uma vez que é regular. Verificar a análise em que abordamos o fraseado.

4) discreto predomínio de linhas melódicas descendentes

Há um discreto predomínio de linhas melódicas descendentes. (exemplo 29)

5) presença de sincopas no acompanhamento

Existem sincopas no acompanhamento. (exemplo 29)

O uso da sincopa não se encontra, porém somente no acompanhamento podendo ser utilizadas também na linha melódica.

Podemos novamente perceber com esta análise, que a obra *Congada* está, assim como esteve *Terezinha de Jesus*, repleta da utilização de elementos característicos da música considerada brasileira.

Iremos, agora, abordar os aspectos de unidade, diversidade, recorrência e variação na obra:

Unidade: uso de sincopas, ou células musicais constituídas com base em sincopas; compasso único ao longo de toda a peça; dinâmica e acentuação bem pertinentes ao caráter da música;

Diversidade: linha melódica que percorre ora o estrato superior ora o inferior, que muda de oitava; transformação da ideia musical base sem perda significativa de características (ideia musical inicial na parte A' com novo andamento, por exemplo);

Recorrência: linha melódica vastamente repetida; notas rebatidas e células rítmicas que se repetem; modulações;

Variação: o processo de variação utilizando diversas técnicas compositivas é uma constante tanto a nível melódico como rítmico, métrico e temporal. A nível do fraseado e da dinâmica o autor consegue caracterizar diversamente os seus materiais. O timbre do instrumento e a sua variação através do uso de formas de ataque diversas também acontece.

Iremos agora observar na peça de outro período nacionalista, *A Sertaneja op. 15* de Brasília Itiberê da Cunha, sub intitulada *Fantasia característica sobre temas brasileiros*, do momento inicial do nacionalismo musical brasileiro, contrapondo os resultados da análise efetuada desta obra com as demais nas questões de cunho nacionalista.

V.3 - *A Sertaneja op. 15* de Brasília Itiberê da Cunha (1869)

Em *A Sertaneja op. 15* do compositor paranaense Brasília Itiberê da Cunha, político engajado, de publicação de 1869, portanto, bem anterior às das outras duas peças analisadas, convivem uma das primeiras citações do folclore brasileiro na música erudita, (extraídas de *Balaio meu bem balaio*) juntamente com a concepção sonora e o virtuosismo instrumental europeus remanescentes dos compositores, pianistas românticos epitomizados por Franz Liszt e Frédéric Chopin.⁶²

Vejamos a letra e melodia de *Balaio meu bem Balaio* (Cavalcante 2010:2)

*Eu mandei fazer um balaio
Um balaio mandei fazer
Para andar dependurado
Na cintura de vocês.*

*Refrão
Balaio meu bem, balaio
Ô Sinhá
Balaio do coração
Moça que não tem balaio,
Ô Sinhá
Põe a costura no chão*

*Eu mandei fazer um balaio
Pra por meu algodão
O balaio saiu pequeno
Não quero balaio não.*

*Refrão
Balaio meu bem balaio
Ô Sinhá
Balaio do coração
Moça que não tem balaio,
Ô Sinhá
Põe a costura no chão*

⁶² Ver Anexo III.3- *A Sertaneja op. 15* de Brasília Itiberê da Cunha.

3. Balaio
(Brincadeira de roda)

Eu man - dei fa-zer um ba - lai - o Um ba - lai-o man-dei fa - zer Pa-ra an
dei fa-zer um ba - lai - o pra pôr meu al - go - dão o balaio

6
dar de - pen - du - ra - do na cin - tu - ra de vo - cês Ba - lai - o, meu bem, ba -
laio sa - iu pe - que - no, não que - ro ba - lai - o, não.

11
lai - o, Ô Si - nhá, Ba - lai - o do co - ra - ção Mo - ça que não tem ba -

15
lai - o, Ô Si - nhá, põe a cos - tu - ra no chão Eu-man - chão

1. 2.

Eu mandei fazer um balaio / Um balaio mandei fazer
Para andar dependurado / Na cintura de vocês
Balaio, meu bem, balaio, ô Sinhá / Balaio do coração
Moça que não tem balaio, ô Sinhá / Põe a costura no chão

Eu mandei fazer um balaio / Pra pôr meu algodão
O balaio saiu pequeno / Não quero balaio, não
Balaio, meu bem, balaio, ô Sinhá / Balaio do coração
Moça que não tem balaio, ô Sinhá / Põe a costura no chão

Exemplo 30: *Balaio meu bem Balaio* (Cavalcante 2010: 2)

A *Sertaneja*, obra da juventude de Brasília Itiberê da Cunha, foi publicada quando este tinha ainda 23 anos, tendo se tornado a mais conhecida da vida do compositor e que apontava para a emergência de um nacionalismo na música erudita brasileira devido a inclusão, no seu tema central, de fragmentos de *Balaio meu bem Balaio*. Este tema folclórico popular não apenas no Paraná, mas em outros Estados brasileiros como Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Bahia e Sergipe está ligado à tradição da dança do fandango português ou mesmo, do bambaqueirê (dança de bambá) de origem africana. (Cameu, 1970). (exemplo 30)

A *Sertaneja* foi uma das peças que poderiam ser consideradas precursoras do nacionalismo musical brasileiro, entretanto, havendo muitas outras, mas certamente devido a profissão de político viajante de seu autor e o fato do piano ser o instrumento de divulgação do repertório de câmara ou sinfônico por excelência muito contribuíram para sua alta repercussão. Um pouco mais tarde já exibindo a brasilidade muito mais engajada e sistemática do século XX, Villa-Lobos considerava Brasília Itiberê da

Cunha, juntamente com Nepomuceno e Alexandre Levy, um dos pontos de partida do nacionalismo brasileiro (Orrego-Salas 1980:182 in: Borém e Marochi Júnior 2008).

Ainda segundo Borém e Marochi Júnior estilística e indiretamente, *A Sertaneja op 15* acaba fazendo referência a dois outros compositores pertencentes ao movimento nacionalista, porém não brasileiros: Franz Liszt e Frédéric Chopin, embora não pela exotividade de um viés melódico, rítmico ou harmônico, mas sim pelo caráter rapsódico, pela concepção sonora e pela escrita idiomática do piano romântico da segunda metade do século XIX.

Existem análises já feitas sobre esta peça, o próprio referencial teórico José Maria Neves fez uma, assim como Helza Cameau (Cameau,1970). Valoremo-nos das mesmas para fazer esta análise em alguns momentos apenas, presentes no trabalho de Borém e Marochi Júnior (2008).

Brasílio Itiberê da Cunha utilizou duas melodias e diversos motivos que podemos relacionar com a música folclórica *Balaio meu bem balaio* (balaio 1 e balaio 2) (exemplos 29 e 30). Um ritmo típico da habanera é percebido em balaio 1, este ritmo foi se tornando cada vez mais comum entre os compositores brasileiros do *Tango* brasileiro no repertório erudito de salão e do *Choro* ao final da segunda metade do século XIX. Por outro lado, a recorrência destes motivos e/ou de seus elementos rítmicos e intervalares, revela que Brasílio Itiberê da Cunha não estava alheio às práticas composicionais de desenvolvimento motivico e ao emprego de uma economia de meios ao nível da composição e construção da obra musical que podemos relacionar com a tradição germânica, especialmente sistematizados por Haydn (1732-1809) e Beethoven (1712-1773).

Balaio 1

síncope + notas repetidas

semitom descendente

ritmo de habanera

anacruse

síncope

graus conjuntos descendentes

Balaio 2

síncope + contorno revolvente

síncope + contorno descendente

Exemplo 31: Brasília Itiberê da Cunha, *A Sertaneja op. 15* (Borém e Marochi Júnior 2008), Melodias e motivos temáticos Balaio 1 e Balaio 2 de *Balaio meu bem balaio*

Vejamos agora sua organização formal, compasso e tonalidade, para a seguir comentarmos a peça segundo características dos teóricos e fazermos uma pré-discussão desses resultados.

Análise Formal

A peça *A Sertaneja op. 15* de Brasília Itiberê da Cunha apresenta:

- Tonalidade: lá bemol maior (e seu homônimo lá bemol menor)
- 260 compassos
- Andamento inicial indicado por *Allegretto Maestoso* (semínima=80 M.M.)
- Forma em arco composta por três sub-formas em arco: Seção I, Seção II e Seção I', ladeadas por uma Introdução e uma Coda.

O compasso binário simples dois por quatro é novamente usado aqui (nas outras duas peças analisadas também foi) sendo também uma peça monocromática, com centro tonal em lá bemol. Existe um contraste promovido pelos tons de lá bemol maior e seu homônimo lá bemol menor, passando pelo tom da dominante mi bemol maior como observaremos em exemplo posterior.

Já no que concerne a organização formal, *A Sertaneja* possui 10 áreas temáticas recorrentes, que demarcam as seções formais A, B, C, D, E, F, G, H, I, J. Juntas estas

seções formais revelam um sofisticado esquema que organizam a obra de 260 compassos em estruturas ternárias, seria uma grande forma de arco, formada por três formas de arco interna: Seção I, Seção II e Seção I', ladeadas por uma Introdução e uma Coda.

Vejamos, pois, as delimitações e um pouco sobre cada divisão:

Introdução: (comp.1 a 38)

Sugere o lado pirotécnico e reflexivo de Liszt; formada pela área temática A (comp. 1 a 10) e pela área temática B (comp. 11 a 19); áreas que se repetem (comp. 20 a 29 e comp. 30 a 38), respectivamente, resultando na forma AB AB.

Seção I: (comp. 39 a 110)

Constitui a primeira das três formas de arco internas. Simétrica, é formada por duas áreas temáticas contíguas CD (comp. 39 a 66 e comp. 83 a 110), que circunscrevem a área temática E (comp. 67 a 82), resultando na forma CD CD E

Seção II: (comp. 111 a 208)

Seção central e maior da obra, que talvez por isto traga as citações de *Balaio, meu bem, balaio*.

Quase simétrica e também na forma de arco, formada pelas seções contíguas FG (comp.11 a 133 e 134 a 140) que se repetem de maneira ampliada como uma mini forma de arco GFG (comp. 173 a 178; 179 a 201; e 202 a 208), ambos conjuntos envolvendo as áreas temáticas HIJ (comp.141 a 156; 157 a 164; e 165 a 172), resultando na forma FG GFG HIJ .

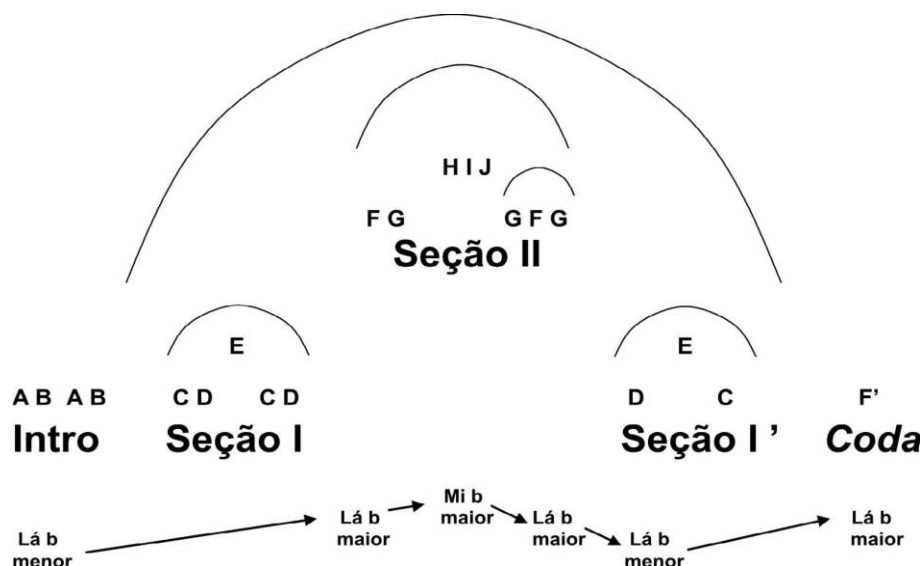
A terceira forma de arco interna é uma repetição simplificada da primeira seção da obra e, por isso, denominada Seção I'.

Seção I' (comp.209 a 252)

Aqui as áreas temáticas C e D aparecem apenas uma vez, separadas e na ordem inversa, ladeando a área temática E (comp. 209 a 227; 244 a 252; 228 a 243) resultando na forma CD E.

Coda (comp.253 a 260)

Construída por base em uma simplificação da área temática F, por isso denominada F', cuja escrita coral com sonoridade marcial e com indicações risoluto e volate para o extremo agudo do teclado e com ecos em acordes no registro grave conclui a obra.



Exemplo 32: Brasília Itiberê da Cunha, *A Sertaneja op. 15* (Borém e Marochi Júnior 2008). Esquema harmônico e esquema formal (níveis macro, médio e micro)

A organização fraseológica, aqui, obedeceria a um esquema ternário, sendo ainda seus elementos de unidade, diversidade, recorrência e variação já observados anteriormente.

Análise de características

Segundo nossos teóricos o que podemos dizer em relação *A Sertaneja op. 15* de Brasília Itiberê da Cunha, seria:

A) Segundo Mário de Andrade:

1) profusão de sincopas

Comprovadamente não temos uma profusão de sincopas. Existem sincopas mas não na profusão que percebemos nas outras duas peças. (exemplo 33)



AN - 446

Exemplo 33: Brasília Itiberê da Cunha, *A Sertaneja op 15*, compasso 151

2) ritmo livre (segundo Mário de Andrade qualquer cantiga está sujeita a um tal qual ad libitum rítmico devido às próprias condições de dicção.) (exemplo 34)

Ritmo livre em toda a música.

3) melodia torturada e inquieta

A melodia que se constrói a diversos níveis e nas áreas temáticas comprova-se torturada e inquieta nos trechos onde a tonalidade de lá bemol menor se instala e devido a notas rebatidas como, por exemplo, as percebidas ao final de cada compasso inicial da Seção I.



Exemplo 34: Brasília Itiberê da Cunha, *A Sertaneja op 15*, compassos 39 a 42

4) frases descendentes

Presença de várias frases descendentes nas áreas temáticas. (exemplo 34)

5) organização da linha melódica em terças

A linha melódica não se organizou em terças.

Não se aplica exemplo musical.

6) variações sobre a linha melódica

A linha melódica sofre várias variações ao longo de *A Sertaneja op 15* de Brasília Itiberê da Cunha, no exemplo 34 a sua variação uma oitava acima já demonstra uma delas. (exemplo 34)

7) uso de notas rebatidas

Não é extenso o uso de notas rebatidas mas encontra-se em alguns trechos.(exemplo 34)

Percebemos várias das características propostas por Mário de Andrade para a música brasileira exceto a profusão de sincopas e a organização da linha melódica em terças.

As sincopas aparecem mas não em profusão.

B) Segundo José Maria Neves:

1) Frequência da linha melódica baseada em arpejos dos acordes da harmonia

Na *Sertaneja op 15* de Brasília Itiberê da Cunha, não percebemos esta característica.

2) cromatismo

Presenciamos cromatismos ao longo de toda peça, da Introdução até a Coda.

Iremos exemplificar na Seção I.



Exemplo 35: Brasília Itiberê da Cunha, *A Sertaneja op 15*, compassos 39 e 40.

3) melodia em claro primeiro plano, muitas vezes em oitavas

A Sertaneja op 15 é uma peça bastante densa a nível textural sendo que suas diversas áreas temáticas formam um complexo sonoro extenso. A melodia apresenta-se em primeiro plano, entretanto não em oitavas ao longo da obra.



Exemplo 36: Brasília Itiberê da Cunha, *A Sertaneja op 15*, compassos 39 a 43

4) melodias com fórmulas breves muitas vezes repetindo organizações novas

Esta característica se faz presente ao longo desta obra nas diversas áreas temáticas. As novas organizações podem vir de maneiras diferentes. Nesta de nosso exemplo musical escolhido a linha melódica muda para regiões mais agudas do teclado, por duas vezes. (exemplo 36)

5) acordes que se transformam em movimento

Na *Sertaneja op 15* de Brasília Itiberê da Cunha, não percebemos esta característica.

B) Segundo Bruno Kieffer:

Em relação às características presentes no gênero *Modinha, A Sertaneja op. 15* de Brasília Itiberê apresenta:

1) predomínio de melodias intimistas, nossa tristeza

A melodia que se constrói a diversos níveis e nas áreas temáticas comprova-se intimista nos trechos onde a tonalidade de lá bemol menor se instala e devido a notas rebatidas como por exemplo as percebidas ao final de cada compasso inicial da Seção I. (exemplo 34)

2) utilização mais ou menos equivalente dos modos maior e menor

Existe na utilização dos tons de lá bemol maior e lá bemol menor uma equivalência no uso de tons maiores e menores. A Introdução e Seção I se encontram em lá bemol menor, já a Seção II e Seção I' se encontram em lá bemol maior e mi bemol maior voltando, ainda na Seção I' para lá bemol menor. A Coda está em lá bemol maior. (exemplo 32)

3) fragmentos melódicos curtos separados por pausas e linhas melódicas predominantemente descendentes, muitas vezes atingidas por saltos ou por notas arpejadas ascendentes

Os fragmentos melódicos são curtos, porém, não estão separados por pausas, sendo as linhas melódicas predominantemente descendentes muitas vezes em saltos mas não notas arpejadas ascendentes. (exemplo 36)

4) predomínio do compasso binário ou quaternário seguido do binário

A obra se encontra em compasso dois por quatro. Binário, portanto.

5) emprego frequente de cadências com apogiaturas expressivas superiores

Não se verifica em *A Sertaneja op 15*.

6) arpejos ascendentes

Na *Sertaneja op 15* de Brasília Itiberê da Cunha, não percebemos esta característica.

Percebemos assim, a maioria das características selecionadas para as *Modinhas* de Bruno Kieffer para a obra *A Sertaneja op 15*.

Em relação aos *Lundus-canção*, *A Sertaneja op. 15* de Brasília Itiberê da Cunha apresenta:

1) compasso dois por quatro predomina

A obra se encontra em compasso dois por quatro. Binário, portanto.

2) sincopa interna

Presenciamos sincopas internas ao longo de *A Sertaneja op 15*, porém não existe uma profusão. (exemplo 33)

3) fraseado que obedece a tradicional quadratura

O fraseado apresenta-se irregular.

4) discreto predomínio de linhas melódicas descendentes

As linhas melódicas são predominantemente descendentes. (exemplo 36)

5) presença de sincopa no acompanhamento

Não se verifica em *A Sertaneja op 15*.

Igualmente percebemos várias características dos *Lundus-canção* selecionadas para esta pesquisa em *A Sertaneja op 15* de Brasília Itiberê da Cunha.

Terminamos esta análise comentando os aspectos de unidade e diversidade comentando ainda suas recorrência e variação:

Unidade: Tonalidades de lá bemol maior e lá bemol menor utilizadas; utilização das melodias balaio 1 e balaio 2; início anacrústico de balaio 1 e balaio 2; a grande forma de arco externa formada pela formas de arco internas; a utilização de uma Introdução e uma Coda, esquema ternário de organização fraseológica.

Diversidade: Tonalidades de lá bemol maior e lá bemol menor utilizadas, e um trecho em mi bemol maior; utilização das melodias balaio 1 e balaio 2, sendo a primeira com síncopas mais notas repetidas, semitom descendente e ritmo de habanera e a segunda com síncopas mais contorno revolvente e síncopas mais contorno descendente.

Recorrência: Notas rebatidas em vários trechos da obra; áreas temáticas recorrentes que demarcam as seções formais A, B, C, D, E, F, G, H, I, J; células rítmicas em fusas para finalizar certos trechos da obra.

Variação: Tonalidades de lá bemol maior e sua homônima lá bemol menor utilizadas; utilização das melodias balaio 1 e balaio 2; andamento inicial de *Allegretto Maestoso* bastante modificado em trechos da obra por indicações como *veloce*, *rallentando*, além de outros, muitas vezes retornando ao tempo primeiro; bastante variações de dinâmica.

Percebemos, ao analisar as três peças brasileiras consideradas pertencentes ao momento nacionalista, que todas preencheram os requisitos que as comprovam serem do referido período. *A Sertaneja op. 15* de Brasília Itiberê da Cunha, composta ainda no século XIX também já apresenta indícios do movimento, embora com resquícios do romantismo, mas já dentro da ideia do nacionalismo.

Tanto Villa-Lobos quanto Brasília Itiberê da Cunha foram pessoas engajadas politicamente, fato que não veio a fazer menor o brilho de *Congada* de Francisco Mignone e as inúmeras vezes que foi executada. Esta será, pois, uma de nossas discussões posteriores.

Considerando o objetivo do Nacionalismo como sendo de uma reação contra uma ameaça real, ou suposta, que lança suas sombras sobre a identidade coletiva que a impediria de fundar a si mesma ou persistir como nação, enxergamos através do nosso trabalho de análise que estas obras, todas elaboradas com elementos pertencentes ao movimento, advindos de *Modinhas*, *Lundus* ou *Choros*, como as síncopas, cromatismos, notas rebatidas, além de outros, estariam dialogando com a ideia de afirmação de uma identidade musical nacional brasileira. Nada mais pertinente que usar temas e elementos advindos da música popular brasileira na composição de peças de música erudita, ainda que questionemos os resquícios de uma elaboração de obra europeia justificados em Villa-Lobos, na sua peça *Terezinha de Jesus* através da forma (ABA'), lembrando que o compositor se inquietava com procedimentos acadêmicos destituídos de significação

para seu tempo, buscando em sua obra uma forma sem a tradicional noção de desenvolvimento beethoveniano. Em Mignone, na *Congada*, a justificativa advém de sua admiração por compositores russos e franceses, o que faz em alguns momentos de sua obra percebermos a remanescência destas escolas europeias, e em Itiberê da Cunha, na *Sertaneja op 15*, o romantismo de Liszt e Chopin também podendo serem percebidos ao longo da obra. Assim temos harmoniosas peças onde convivem elementos de identidade musical brasileira e resquícios de elaboração musical europeia.

Uma vez que uma identidade seja resgatada, emerja, o que pode ser usado como princípio de governo? Um conceito de “interesse nacional” seria condizente. A música para piano, desde a consolidação da editoração de partituras no Brasil, a partir de fins de 1870 quando “finalmente a impressão de música tornou-se uma atividade industrial bem organizada, voltando-se cada vez mais para a publicação de música brasileira, sobretudo aquela para dança e de caráter popular.” (Sampaio 2010: s.p.), passou a representar algo realmente importante para um governo que desejasse estabelecer sua popularidade resgatando o nacional. As obras, agora impressas e quando executadas, sintonizavam as pessoas com o que lhes era familiar, isto envolvia tanto uma elite que frequentava as salas de concerto, como a população em geral, visto que os elementos musicais dos *Lundus* e das *Modinhas* abrangiam a maior parte da população.

Estes elementos interpolados na música de concerto, entendendo aqui música de concerto como música erudita, assim como elementos retirados da música popular brasileira, ocasionaram certos desafios pianísticos. Intérpretes, outrora acostumados com a música europeia tiveram que, muitas vezes, improvisar, libertando-se de certos padrões rítmicos da música erudita europeia.

Em termos sociais relações políticas foram formadas, sendo a de Villa-Lobos com o presidente Getúlio Vargas a mais intrigante e controversa delas. Segundo José Miguel Wisnik (Wisnik in: Santos, 2009) as primeiras exortações cívicas de Villa-Lobos “Brasil Novo” e “Prá Frente ó Brasil”, de 1922, anteciparam, na música erudita, o nacionalismo vanguardista que culminou no Estado Novo no Brasil.

O que já não vem acontecendo nas atuais manifestações que tomam conta do Brasil, a música erudita parece não mais fazer parte de um cenário de mudança e transformação (ano 2013).

Capítulo VI

A Imprensa /Rádios Difusoras

Os efervescentes anos 1930 no Brasil não estariam plenamente abordados sem que seja pontuado o importante papel exercido pela imprensa e rádios difusoras. Abordamos a questão complementando com exemplos retirados de periódicos da época, recolhidos do acervo do Museu Villa-Lobos no Rio de Janeiro.

Os anos 1930 são considerados para a grande maioria de historiadores da imprensa um período de consolidação da imprensa burguesa. Para Nelson Werneck, autor de *História da Imprensa no Brasil*, a imprensa nos anos 1930 no Brasil se desenvolveu no sentido de consolidar a estrutura empresarial. Estilisticamente, segundo Roberto Seabra, importante estudioso da questão, seria um período de afirmação do jornalismo dito informativo-utilitário, que teve início na década de 20 do século passado. O catalisador dessa transformação não somente na imprensa brasileira como mundial teria sido a Primeira Guerra Mundial. Nesta os periódicos tiveram participação decisiva e consolidaram a sua participação como representantes do “espelho da sociedade”.

A expansão do jornalismo nos anos 1920 no Brasil, culminando na década seguinte, foi também, nos tempos difíceis da recessão mundial um excelente negócio, uma vez que além de lucrativo economicamente, com o crescimento do número de assinaturas e anúncios publicitários existia também o ganho simbólico: a crescente participação da imprensa no jogo político. Se autoproclamando “espelho da sociedade” tinha papel decisivo na formação de uma opinião pública, passando a ser, também, centro irradiador de valores, ideias e crenças.

O aparecimento de dois novos elementos no período colaboraria definitivamente para uma nova forma de fazer jornalismo: o aparecimento de um novo veículo de comunicação, o rádio; e o surgimento, em 1928, da revista *O Cruzeiro*.

Inaugurada em 1923 a *Rádio Sociedade do Rio de Janeiro* – que depois passaria a se chamar *Rádio Ministério da Educação e Cultura* – foi o passo inicial para a implantação do rádio no Brasil. Não obstante ao fato de se tornar um concorrente em potencial aos jornais de 1930, o aparecimento deste veículo muda o conceito de notícia

uma vez que agora o jornalismo impresso procura buscar um estilo que o diferencie do rádio e o torne atraente como meio técnico de informação.

O surgimento da revista *O Cruzeiro* fez com que os jornais, então, tivessem que trabalhar com elementos extratextuais como, por exemplo, fotografias e ilustrações. O público podia contemplar agora, além da notícia e da informação, um elemento visual também.

As mudanças ainda continuaram na importação de um modelo europeu de redação jornalística que substituiu um padrão norte-americano seco e noticioso. A participação massiva de escritores literários se fazia presente então, com o novo modelo, e o beletrismo⁶³.

É necessário matizar, entretanto, que existia uma barreira para a importação de um maquinário moderno para a imprensa, que seria o próprio público consumidor que totalizava 75% de analfabetos em fins dos anos 1920, tendo caído para 57% em fins dos anos 1930. Assim pouco adiantava um grande maquinário se o consumo era barrado pelo fator cultural. Entretanto, o rádio não contava com este descompasso com os avanços técnicos. Mesmo assim, os jornais começaram a ser vistos como um investimento lucrativo e atraente, com a propaganda privada respondendo a 80% da receita desses veículos. Um investimento que não produzia apenas resultado econômico, mas que significava cada vez mais a participação da sociedade: fossem em concursos de contos de poesias que tinha frequentemente a participação de intelectuais e literários da época, fossem em novas seções como as de moda, esportes, coluna social e incluímos aqui a de música.

Houve também a iniciativa de enviar jornalistas para fazer coberturas internacionais.⁶⁴ Entretanto os grandes jornais brasileiros ligados, nesse momento, a grupos familiares, como os Mesquitas (*O Estado de São Paulo*), Bittencourt (*Correio da Manhã*), e Marinhos (*O Globo*) ainda dedicavam uma análise política bem tímida em detrimento de reportagens focadas em crimes, tragédias e banditismo (Araújo 2008).

⁶³ Que ama e cultiva a literatura, as belas letras.

⁶⁴ Essa novidade iniciou-se quando o *Jornal do Brasil* enviou um repórter francês para fazer a cobertura da guerra dos fascistas na Abissínia em 1935.

Em particular a imprensa do Rio de Janeiro contava em particular com vinte e três jornais. Estes jornais foram catalogados por Marialva Barbosa (Barbosa in: Araújo 2008:6) em quatro diferentes categorias: primeiramente, aqueles sem expressão de publicidade e de tiragens, como exemplo temos *A Batalha*, *A Nação*, *O Radical*; os tradicionais, como o *Jornal do Brasil*, *O Imparcial* e a *Gazeta de Notícias*, que estavam a atravessar um momento de crise, com pleno declínio de público; os jornais novos, que somente passariam a ter maior expressividade décadas adiante⁶⁵, como *O Globo* e o *Diário Carioca* e, por fim, os jornais matutinos e vespertinos, que na década de 1930 estavam em plena ascensão. Matutinos como *O Correio da Manhã*, *A Manhã* e vespertinos como *A Noite* e *O Jornal*. Estes últimos formavam o grupo de jornais com maior circulação e de maior influência perante a opinião pública. Tais periódicos conseguiam ter tiragens de quarenta a cento e vinte mil exemplares, o que era bastante razoável se considerarmos uma sociedade com alto índice de analfabetismo.

Para a parte da população ainda na fronteira do analfabetismo, entretanto, o aparecimento da rádio ocasionou um maior impacto. No Brasil, a primeira transmissão radiofônica ocorreu durante a Exposição Internacional do Rio de Janeiro, quando era comemorado o centenário de Independência do Brasil em 7 de setembro de 1922.

Estas primeiras transmissões radiofônicas chamaram a atenção de alguns curiosos, entre eles estava o cientista e professor Edgar Roquette-Pinto⁶⁶. Entre 1923 e 1930 surgem diversas rádios no Brasil, sendo oficialmente a primeira destas, a *Rádio Sociedade do Rio de Janeiro*. Somente em 1932, entretanto, com o decreto 21111⁶⁷ assinado pelo presidente Getúlio Vargas que puderam se tornar empreendimentos comerciais com a regulamentação da publicidade. Os anúncios chamaram a atenção dos ouvintes pela boa criatividade, musicalidade e vozes diferenciadas. Fins políticos também surgiram com a criação da *Hora do Brasil* em 22 de julho de 1935, por iniciativa do governo Vargas. A *Rádio Nacional*, criada em 1936, passa a ser

⁶⁵ Em 1936 o jornal *O Globo* lançou a primeira telefoto da imprensa brasileira, tendo participado da 2GM ao levar notícias aos soldados, tendo aumentado a partir de então sua circulação. O *Diário Carioca* teve o aumento de sua circulação a partir de 1950.

⁶⁶ Edgar Roquette-Pinto (1884-1954) foi um médico legista, professor, escritor, antropólogo, etnólogo, ensaísta brasileiro, membro da Academia brasileira de Letras, considerado o pai da rádio fusão no Brasil.

⁶⁷ O decreto número 21111 de primeiro de março de 1932 aprova o regulamento para os serviços de radiocomunicação no território brasileiro.

incorporada pela União, sendo referência no país. A decadência das rádios somente acontece a partir de 1950, quando surge a televisão, levando muitas emissoras de rádios até mesmo a fecharem suas portas. O rádio representou um veículo de alcance às massas mais imediato, tendo seu auge no Brasil após os anos 30.

Assim, a luta política travada nos veículos de comunicação nos anos 1930 teve nos jornais o seu meio de divulgação, pois o rádio ainda dava seus primeiros passos.

Tudo que aconteceu politicamente e culturalmente, aqui inserindo os concertos de piano e a luta nacionalista passou pelos jornais, entretanto, não podemos generalizar a questão também a ponto de afirmar que toda a imprensa era alinhada ao governo. A diversidade de ideais e interesses políticos entre empresários e produtores de comunicação fazia com que cada periódico vestindo a máscara da neutralidade e da objetividade jornalística, direcionasse seu discurso a favor ou contra o governo, convenientemente.

Assim, a imprensa aqui não se limita a reproduzir fatos. A seleção de notícias para suas páginas, certos assuntos, certamente tiveram consequências de fundo ideológico.

Podemos observar através dos recortes de periódicos do período retirados do acervo Museu Villa-Lobos, o Nacionalismo e Nacionalismo musical em foco, como relatado no período pela imprensa. (consultar Anexo IV).

Nossa discussão crítica destes recortes em particular (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4 e Figura 5) ilustra a situação. Abordamos esta discussão em diálogo com o que foi expresso em nossa revisão bibliográfica,⁶⁸ (Capítulo I, Capítulo II e Capítulo III), buscando perceber entre os conteúdos das notícias e como estas foram veiculadas, elementos ao nível de informação sobre repertório dos concertos realizados ou como o Nacionalismo aconteceu durante o governo Vargas, que pudessem ser válidos para nossas discussões.

⁶⁸ Os recortes foram selecionados, pois, dentre os 21 que somamos em nossos anexos, consideramos os que puderam melhor colaborar com nossas problemáticas, ainda que os outros também nos puderam ter sido úteis.

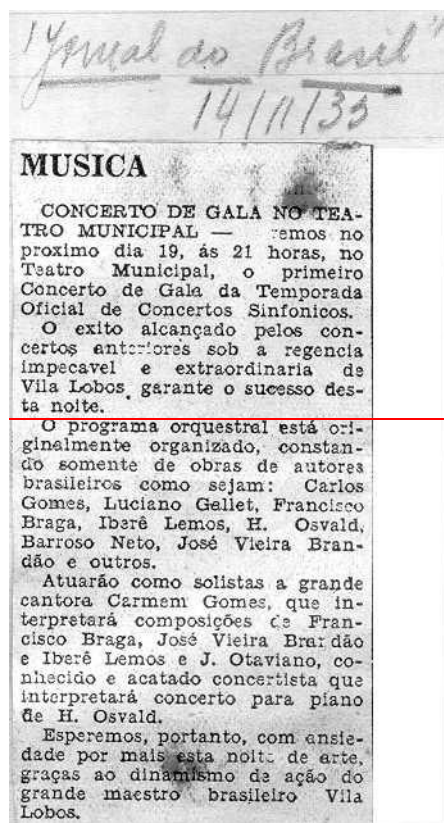


Figura 1 Concerto de Gala no Teatro Municipal- *Jornal do Brasil* 14/11/33

72A
 @ globo
 26/7/38

Guiomar Novaes

dedica um concerto ao GLOBO

Todo o Brasil ouvirá a genial pianista num programma commemorativo do 13.º anniversario

Como já, hontem, noticiámos, Guiomar Novaes, a grande pianista brasileira, que tantos triumphos acaba de obter, mais uma vez, no Rio, vae irradiar depois de amanhã, ás 20 horas, um grande concerto em homenagem ao anniversario do GLOBO.

O concerto da insigne artista terá lugar no Studio do Radio Club do Brasil com retransmissão para todo o territorio nacional pelo Departamento de Propaganda e Diffusão Cultural.

Dedicado especialmente ao GLOBO, o concerto da eminente pianista tem como se vê, uma grande significação para nós e para o Brasil inteiro onde a arte divina de Guiomar Novaes será apreciada por cerca de 40 milhões de brasileiros.

E' conhecido de todos os brasileiros o nome illustre de Guiomar Novaes que tem levado para o estrangeiro a expressão mais pura da nossa Arte, cantando através de seus dedos magicos a poesia da alma brasileira na interpretação das paginas de Henrique Oswald, Villa Lobos, Francisco Mignoni, Barroso Netto, Fructuoso Viança, Alexandre Levy, Octavio Pinto, Dinorah de Carvalho e tantos outros que obtiveram na interpretação genial da famosa artista os applausos da critica e do publico estrangeiros.

E' sem duvida, a mais empolgante propaganda do nosso paiz realizada por uma brasileira que desfruta, como Guiomar Novaes, um prestigio realmente confortador para o Brasil que se orgulha de ser o berço da excelsa pianista.

"O Brasil e os seus musicos, muito precisam do seu nome, do seu prestigio no estrangeiro", disse o chanceler Oswaldo Aranha, a embaixatriz da



Guiomar Novaes
 tarão as variações de Gottschalk sobre o thema do Hymno Nacional, tão do agrado do nosso publico e que constituem uma criação genial da nossa maior pianista.

Figura 2 Guiomar Novaes dedica um concerto ao Globo- O Globo 26/07/38

Da nossa análise, e no caso particular do expresso no primeiro anúncio do *Jornal do Brasil* (ver Figura 1), e do segundo de *O Globo* (ver Figura 2) ressaltamos o tom de exaltação nacional presente no discurso de seus autores. Este tom pareceu percorrer também os outros anúncios (ver Anexo IV). Em nossa particular opinião o segundo recorte, de 1938, tornaria ainda mais saliente a questão “Arte cantando em seus dedos magistrais a poesia da alma nacionalista”. Acreditamos ser por pertencer ao ano de 1938, Vargas no poder já então há oito anos consecutivos, o Nacionalismo brasileiro já se fazendo mais ufanista.

Já no que concerne às obras executadas o fator esclarecedor de questão para nós foi Villa-Lobos em concerto com sua regência, em meio a tantos nomes de compositores nacionalistas presentes, fazê-lo, ao que nos mostra, sem questionamentos. Sua atitude demonstra o viés necessário para discutirmos questões pertencentes ao seu envolvimento com o presidente Vargas.

A crítica sobre os repertórios dos concertos acima seria que, em diálogo com os programas de concerto de piano para os quais elaboramos gráficos e tabelas, compositores nacionais se fizeram presentes, exclusivamente para o concerto de Villa-Lobos e, não noticiado para Guiomar Novaes, porém com tema do Hino Nacional sendo executado. O Hino Nacional também se fez presente (aqui cantado pelo orfeão de Villa-Lobos) na cerimônia em comemoração ao Dia da Bandeira (ver Figura 3), conforme nos expressa a notícia tanto professores quanto alunos participavam destes orfeões, ou seja, percebe-se que tal propósito buscou abranger a maior parte da população possível, não se encontra porém na literatura especializada consultada nenhuma referência se tal abrangência era algo que Villa-Lobos instituiu ou se fora o presidente Vargas que o havia decidido, sendo que tal informação poderia contribuir para discussões posteriores caso pudéssemos ter tido seu conhecimento.

Ainda acerca do anúncio acima (Figura 3), podemos dizer que à exceção de “calorosos” aplausos percebemos a notícia como somente a relatar o acontecimento.

Vargas participou desta cerimônia em novembro de 1937. Desde 1930 que atestamos que o então presidente vinha trabalhando para aumentar o seu próprio poder. De 1935 a 1937, no entanto, movera-se no vazio resultante do colapso da aliança de forças que derrubou a República Velha de 1930 (Skidmore 2010). Com o golpe de novembro de 1937,⁶⁹ à época desta cerimônia (Figura 3) portanto, Vargas começou a segunda metade de seu domínio de quinze anos, até que os militares forçassem a sua retirada em outubro de 1945, implantando para o período o Estado Novo, versão brasileira atenuada do modelo fascista europeu. O fato de ter acontecido poucos dias



Figura 3 As 9 e 50 chegou o Presidente Vargas-A Bandeira do Brasil em Festa- O Povo 27/11/37

dias após a instalação do Estado Novo talvez possa justificar o tom menos ufanista da reportagem, afinal a ditadura acabara de se instalar naquele país.

Interessante ainda observar como o programa A Hora do Brasil, criado em 1930 pelo presidente Vargas para busca de sua própria promoção, através da busca da exaltação do que fosse brasileiro, incluiu um programa que divulgasse compositores, o folclore e concertistas brasileiros nos anos 30 (Figura 4). Exponentes como Ernesto Nazareth, Francisco Braga Radamés Gnattali, além de Villa-Lobos, vistos em nosso Capítulo III foram lembrados e executados, além de nomes como os de Alberto Nepomuceno (1864-1920), Henrique Osvald (1852-1931) e Henrique Vogler (1888-1944).

Novamente, a excluir o comentário “agradou imensamente” acerca das obras de Villa-Lobos, não se percebe um tom que não seja o de comunicação de fatos.



Figura 4 A Divulgação da Música Brasileira-Jornal do Brasil 09/08/38

Villa-Lobos também teve, agora em 39, um concerto com somente obras de sua autoria em seu repertório, realizado pelo pianista José Vieira Brandão, denotando o prestígio que desfrutava naquele momento.

26 - 11 - 939

**Pianista José Vieira
Brandão**

Realiza-se amanhã, às 21 horas, na Escola de Musica, o seu recital de piano, cujo programma comprehende apenas, composições inéditas do maestro Villa-Lobos.

Eil-a na integra:

I — Do "Guia Pratico" - Olha o passarinho Domine, Laranjeira pequenina, Machadinha, O Castello, O pobre e o rico, Roseira, Jardim Celestial, Rosa amarella, Garibaldi foi á missa, João Cambuêta, Brinquedo e Senhora viúva.

II — Do "Guia Pratico" - Accordei de madrugada, Pobre peregrino, A velha que tinha nove filhos, Vamos atraz da serra Calunga, Santa-Lelé, O' sim, No fundo do meu quintal, Chora menina chora, O Bastão ou mia gato, O' pião, A maré encheu e Na corda da viola.

III — a) - Poema "As Três Marias": I - Alnilam; II - Alnitah; III - Mintaka; b) - Itabaiana; c) - Cyclo Brasileiro: I - Plantio do Caboclo; II - Impressões seresteiras; III - Dansa do Indio Branco.

Figura 5 Pianista José Vieira Brandão, sem indicação, 26/11/39

Tendo agora visto todo este material, tabelas, gráficos, análises e periódicos, faremos uma discussão de resultados.

Capítulo VII

Discussão de Resultados

A voga de Nacionalismo e Nacionalismo musical que se fez presente nos anos 1930 no Brasil certamente seria refletida nos mais diversos âmbitos sociais e culturais. Não seria, pois, surpresa que fossem encontrados em programas de concerto de piano a presença de compositores brasileiros, com repertório que se fizesse presente, em âmbito de análise musical, de peças com elementos característicos da música nacionalista brasileira. Menor surpresa ainda seria encontrar uma imprensa omissa ao efervescente movimento. Não houve maiores desapontamentos, mas questionamentos que se estudados em maior profundidade denotam toda uma trajetória da cultura musical e social deste país. A história é recorrente, com seus problemas e anseios, questionamentos e ilusões.

Discutiremos, assim, nossas hipóteses de pesquisa, com o apoio dos programas de concerto de piano retirados dos arquivos das importantes Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Biblioteca do Ministério da Educação e Cultura, das análises musicais das peças para piano solo *Terezinha de Jesus*, *Congada* e *A Sertaneja opus 15*, de Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone e Brasília Itiberê da Cunha, respectivamente, e informação retirada de diversos periódicos dos anos 1930 do Brasil retirados do acervo do Museu Villa-Lobos no Rio de Janeiro- RJ além da nossa revisão bibliográfica. Material este, imensamente rico para discussões a respeito do entorno político-social que circundou o período de maior efervescência do Nacionalismo musical brasileiro.

Para discutirmos nossa primeira hipótese, a respeito da participação de uma burguesia (ligada ao Estado) na escolha de repertório e compositores para serem executados nos programas de concerto de piano dos anos 1930 no Brasil, voltamos à Revolução de 1930, movimento patrocinado pela classe dominante brasileira, a burguesia, primeiro movimento de revolta armada do Brasil com características marcadamente nacionais, esta acarretou mudanças no seio da classe dominante oligárquica tradicional. Agora a elite era reformadora, modernizante, elite esta, que acabou se personificando na figura de Vargas. E, se houve intelectuais que foram associados ao então presidente que puderam interferir na cultura (e houve conforme

afirma a literatura especializada) notadamente, houve não somente uma “euforia” com a onda nacionalista na ascendência de escolhas que constatamos pelos programas de concerto de compositores nacionais e de cunho nacionalista. A tese nacionalista proposta por Vargas para recuperar a dependente economia brasileira se refletiu dentro deste âmbito específico cultural, não se fazendo diretamente através de Vargas, mas de seus interventores culturais e intelectuais. Nossos recortes de periódicos (ver Anexo IV) comprovam ainda a divulgação dos concertos de piano pela imprensa com programas que incluíam (em todos os selecionados) repertório de compositores nacionais e ainda a exaltação do momento nacional.

A nossa segunda hipótese questiona o envolvimento de Vargas com o compositor Villa-Lobos, uma das associações mais controversas culturais do então presidente, sendo que Villa-Lobos pode ser considerado também um interventor cultural, de acordo com nossa visão.

Os dados estatísticos de nossa tabela 1 comprovam que Villa-Lobos, dentro da seleção dos programas de concerto vista, foi o compositor mais executado no período. Nos programas de concerto do Ministério da Educação e Cultura, entretanto, perde em um número para Mignone, segundo compositor da tabela, não prejudicando o resultado geral. Nossos recortes de periódicos também nos mostram fatos como o do *Jornal do Brasil* de 14/11/1933 onde no então concerto do Teatro Municipal do Rio de Janeiro haveria regência do maestro Villa-Lobos, entretanto, apesar do vasto número de peças de compositores nacionais e nacionalistas, não havia no programa peças do compositor. Fato divergente de todos os outros programas de concerto das matérias dos periódicos. Assim, nossa investigação ganha em considerações. Houve de fato uma troca de interesses entre Vargas e Villa-Lobos? O primeiro objetivando através dos corais e concertos divulgação e valorização a grande público do que pertencia ao Brasil, sua exaltação, ideais que iam, como vimos, em sintonia com o acerto da economia do país, o segundo de obtenção de favores e divulgação de seu nome e em consequência sua obra? O concerto de sua regência denota senão um lado de fato de um apaixonado pelo Brasil e sua música, como um outro de desinteresse em sua auto- promoção .

Seria como se estivéssemos investigando algo que necessitasse de provas e tivéssemos achado aquela que nos permite afirmar, por falta de provas que nos leve a dizer o contrário que houve o interesse por parte do presidente Vargas nessa relação mas

da parte de Villa-Lobos houve o envolvimento de um apaixonado pela corrente musical nacionalista brasileira que se encontrou envolvido pelo discurso de Vargas e acabou valendo-se do momento e oportunidade para divulgação de obras de cunho nacional. Villa-Lobos, como visto em análise musical da obra *Terezinha de Jesus* não poupou a utilização de elementos musicais pertencentes ao Brasil, ainda que mesclados com modelos europeus em sua obra. O que denota e comprova sua paixão pelo nacional.

O projeto com a intenção de estabelecer o ensino de canto nas escolas foi proposta do ano de 1932 de Villa-Lobos a Vargas e não o contrário como muitos pensam (Kiefer 1986:146,147) o que lhe valeu a chefia do Serviço de Música e Canto Orfeônico. Villa-Lobos quis o que propunha o projeto, ou seja, desenvolver a musicalidade nos jovens em conjunto, o que já em 1921 no estado de São Paulo era utilizado. A proposta, entretanto, veio no momento exato para a pessoa correta: Vargas. Villa-Lobos assumiu então, em prol de sua paixão musical uma posição política participando do ideal de construção do sentimento nacionalista.

Em particular, entendemos a situação como mais proveitosa a Vargas. Acreditamos que a obra de Villa-Lobos seria igualmente executada e divulgada em concertos de piano e outros devido principalmente a sua apreciação.

Nossa hipótese seguinte relaciona a busca de nossa identidade nacional com a presença de compositores brasileiros de cunho nacionalista em uma porcentagem dos programas de concerto de piano dos anos 1930. Na verdade o Brasil começou a se preocupar na formação de uma identidade própria desde esse momento histórico, mas, esta busca, a nosso entender, persiste até nossos dias atuais (ano 2013).

O Brasil representou uma das primeiras experiências bem sucedidas de criar uma nação fora da Europa, a nação aqui representando uma comunidade de destino, acima de classes, regiões ou raças. A relação de unidade e identidade, a diferença em relação aos outros, dita alteridade, torna-se fundamental dentro deste contexto. Entendemos a comprovada presença dos compositores brasileiros nacionalistas a serem executados como uma das facetas, aqui do lado musical pianístico desta busca de unidade e identidade. Seria nossa diferença em relação a concertos realizados na Europa, onde, certamente obras de compositores brasileiros do momento dificilmente seriam executadas.

A busca desta identidade foi recorrente em outros períodos da história brasileira, na verdade, percebemos uma melhor aceitação do que é nacional em períodos de uma maior estabilidade econômica e política, o que veio a acontecer no século atual para o caso do Brasil. No entanto, a constituição da nação brasileira apresenta um problema, já que a independência é proclamada por um príncipe português, herdeiro do trono de Portugal. Não houve, portanto, uma ruptura completa com a antiga metrópole, o trabalho de construção da nacionalidade começaria através da nacionalização do monarca. Pedro I é mostrado como alguém que renuncia a Portugal e assume a nacionalidade brasileira. E é justamente em relação à música portuguesa a nossa quarta hipótese de trabalho.

O motivo da ausência de música portuguesa tocada nos concertos de piano dos anos 1930 seria parte desta tentativa de autoafirmação do Brasil como nação independente de Portugal ou haveriam outros fatores envolvidos?

Ao observarmos os programas de concerto de piano dos anos 1930 foi notadamente fato a pouca execução de compositores portugueses nestes concertos. Em princípio seria estranho para uma nação que legava inerentemente a um processo de colonização português também grande parcela da herança cultural deste país.

A questão da editoração de partituras, em nossa opinião não poderia ter interferido na situação, pois da mesma forma que compositores de outras nacionalidades também poderiam ter sido menos divulgados por questões de importação de partituras assim seria para autores portugueses, ainda aqui estes contavam com a Casa Arthur Napoleão pertencente a Arthur Napoleão, português, que pode ter melhor viabilizado a editoração de peças de compositores portugueses. A questão, de acordo como a entendemos, dialoga com a questão da criação da identidade nacional brasileira, se o momento era para prestigiar o que fosse nacional, com cor local, na escolha de repertório para piano também isso aconteceria somente não considerando compositores barrocos, clássicos e românticos de maior abrangência. Tendo sido o que nos demonstra a análise dos programas de concerto.

Não enxergamos o fato como um caráter excludente da execução de compositores portugueses, ainda que o que se propunha o momento fosse uma libertação de tudo associado ao passado. O moderno, Modernismo, era o vigente e o que aconteceu foram escolhas de compositores e peças brasileiras tendo compositores

clássicos, em um sentido de tradicionais terem ainda prevalecido. Pode ser uma visão simplista do acontecimento, o que reduziria uma gama de discussões de fatos importantes da história cultural entre as duas nações envolvidas. Entretanto, não acreditamos, particularmente, num propósito específico de não se executar obras portuguesas nos concertos.

Nossa última hipótese aborda a presença de compositoras nos programas de concerto de piano. Os programas de concerto comprovam que houve pouca representatividade de compositoras em execuções do período em estudo. Aqui, agora, entrariam em discussões fatores sociais. O Nacionalismo brasileiro não necessariamente deveria ser definido por execuções de compositores masculinos. A sociedade machista brasileira da época, entretanto, não permitia a mais ampla divulgação de obras e participação femininas, em diversos setores. As compositoras Dinorah de Carvalho (1905-1980) e Virgínia Salgado Fiúza (1897-1987) foram as mais representativas sendo a ausência de repertório de Chiquinha Gonzaga (1847-1935) a mais sentida.

Na verdade as mulheres foram conquistando gradativamente seu espaço em ambientes tais como salões aristocráticos e teatros na sociedade brasileira, desde fins do século XIX. Os salões eram usados para apresentar as moças à sociedade em meio a contatos políticos e sociais. Atuavam como cantoras e pianistas. Entretanto, a luta para aceitação de composições de compositoras foi gradativa e árdua, segundo a literatura especializada nos relata, o que provavelmente deve justificar a pouca presença de compositoras nos programas de concerto de piano dos anos 1930.

Nos recortes de periódicos, os anúncios sobre concertos de piano e seu repertório apontam obras de compositores, exceto o concerto de Guiomar Novaes (1894-1979) que apresenta o nome de Dinorah de Carvalho em seu programa.

Tendo discutido todos estas questões, podemos apresentar conclusões a respeito desta investigação.

Conclusão

Pretendemos com nossas conclusões abrir e não fechar caminhos para estudos afins.

A questão do Nacionalismo tem sido tema constante em nossa literatura especializada, sendo abordada sob diferentes pontos de vista e diferentes enfoques teóricos, conforme abordamos na revisão de literatura. Houve de fato uma voga nacionalista nos anos 1930 no Brasil atingindo a música de uma forma geral e particularmente aquela praticada nos programas de concerto de piano. Além de serem observadas a inclusão de autores brasileiros no programa de muitos concertos de piano, conforme analisamos obras executadas nestes recitais, estas encontraram-se ricamente elaboradas com elementos genuinamente pertencentes ao que poderia ser considerado como característico da música brasileira. Este fato nos comprova que o que se executava estava repleto de elementos nacionalistas. Os periódicos da época corroboraram estes fatos ilustrando-nos tão eufórico momento.

Nossas questões compreenderam, entretanto, discussões mais profundas dentro do Nacionalismo. A controversa relação do presidente Vargas com Villa-Lobos foi uma delas. De fato as obras de Villa-Lobos foram mais executadas do que a de outros compositores nos concertos de piano. Entretanto, chegamos à conclusão, pelo fato do compositor ter regido concerto no Rio de Janeiro, no famoso Teatro Municipal, sem obras de sua autoria, como nos atestou recorte de periódico, de que o que o maestro realmente ansiava era propagar uma música brasileira e através do canto orfeônico o fazer música em conjunto. O que não seria o mesmo para Vargas. O então presidente acreditava ser o projeto nacionalista o caminho para a recuperação da economia brasileira, e os orfeões sugeridos por Villa-Lobos a mais correta forma de se exaltar em cantos o Brasil, criando um sentimento de identificação e exaltação do nacional ao mesmo tempo.

A relação foi controversa. Também foram controversas suas opiniões a respeito. Buscamos mostrar uma explicação baseada em fatos concretos para mudar uma gama de opiniões já formadas sobre este assunto. Abrimos caminho assim, também, para novas leituras sobre o tema.

Abordamos dentro disto, ainda, a criação da identidade nacional brasileira. Mais um ponto polêmico. Entendemos que o momento de formação da identidade brasileira começou nos anos 1930, alguns anos antes na verdade, com a voga nacionalista. Dentro disto, os compositores nacionais brasileiros executados em recitais de piano foram uma forma de busca de se diferenciar estes concertos de tantos outros concertos de piano mundiais. Assim criava-se uma identidade, um símbolo. Acreditamos ainda que para que uma população acredite em sua identidade nacional e a busque, seu país deva apresentar algo que os motive a fazê-lo, seja economicamente, socialmente ou culturalmente. Assim em tempos de maior estabilidade da economia, consolidaria-se uma identidade nacional. Para o caso do Brasil a luta vem sendo constante e somente em tempos atuais (ano 2013), ainda que críticos, em termos de revoltas contra o governo do país, percebemos que sabe-se o que é ser brasileiro e luta-se por tudo que vá contra a boa imagem do país. Imagem esta criada e transformada em representações.

Em particular, concluímos que as análises musicais seriam um exemplo da mistura de elementos pertencentes à obra musical brasileira. Assim seria também a identidade daquele país. Espelhada nas análises, podemos dizer plural. Há muito tempo já liberta de Portugal, ainda que no seu mais profundo seio, traga resquícios da nação colonizadora.

A surpreendente pouca presença de compositores portugueses nos programas de concertos de piano, a nosso entender não proposital, mas ocasional, revela, talvez justamente pela pouca participação lusitana, que existiu uma forte herança cultural portuguesa no país. A cultura portuguesa representando a tradição que ia contra ao moderno. O moderno tomava lugar do tradicional, sendo assim o tradicional representa os fundamentos uma vez que esteve presente antes mesmo do moderno.

A já nem tanto surpreendente pouca presença de compositoras nos programas de concerto de piano, representa resquícios de uma advinda sociedade patriarcalista, onde às mulheres restava somente afazeres domésticos e o ócio, sem direito ao voto. As compositoras existentes certamente foram ocultadas pela sociedade, sendo somente poucas que conseguiram se libertar desta situação. Entretanto, como atestamos nos programas de concerto e mesmo pelos recortes de jornais, as mulheres executavam e estudavam piano, realizando inclusive recitais.

A sociedade da época, conclui-se, foi altamente machista em relação a composição realizada por senhoras. Os registros da época, conforme atesta a literatura especializada são baixos. Situação esta que podemos dizer ser divergente para nossos dias, onde existe uma abertura para se compor ou executar peças de cunho erudito e popular, independentemente de sexos, raças ou situação econômica. A esperada democracia aqui presente e atuante.

Assim caminharam os anos 1930 no Brasil, denotando sob o olhar dos programas de concerto de piano, análises de peças para piano solo e recortes de periódicos, um Brasil que mais que governado por Vargas era cada vez mais conivente com seu propósito nacionalista.

A burguesia, dentro disto, considerando que esta sempre exerceu um importante papel dentro da história das sociedades, foi fundamental para o pleno sucesso do governo Vargas, pois, era esta classe que detinha a indústria, novo motor da sociedade brasileira, com a criação do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio em 1930, resultando numa série de leis trabalhistas, leis estas ainda atuantes no Brasil do século XXI.

Finalizamos então a investigação aguardando novas e bem-vindas discussões, críticas, abordagens ou questionamentos sobre os assuntos pertinentes às questões aqui discutidas ou correlatos aos mesmos.

Em relação às contribuições apresentadas por esta investigação, podemos apontar a nova leitura sobre assuntos inerentes ao Nacionalismo em sua generalidade e parcialidade. Dentro disto, o Nacionalismo musical no universo do piano. Questões de cunho político-social dos anos 1930 no Brasil também, por haverem sido abordadas dentro de nosso enfoque nacionalista musical, ganharam nova leitura.

Gostaríamos de finalizar com esta citação de Albert Schweitzer “Para nós os grandes homens não são aqueles que resolveram os problemas, mas aqueles que os descobriram.” (Schweitzer s.d. s.p.)

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia

LIVROS E CAPÍTULOS DE LIVROS:

ANDERSON, Benedict (2008). *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras.

ANDRADE, Mário de. **1972**. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL.

BLAINEY, Geoffrey (2010). *Uma Breve história do século XX*, capítulos 10 e 11, 2ª. Ed.. São Paulo: Editora Fundamento Educacional.

BOSI, Alfredo. (1992). *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras.

CANÇADO, Tânia Mara Lopes. 2000. *O “fator atrasado” na música brasileira*. Belo Horizonte: Per Musi.

CHAUÍ, Marilena.(1994). *Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*, 6ª. ed.. São Paulo: Brasiliense.

COELHO NETO, José Teixeira (1986). *Moderno Pós Moderno*. Porto Alegre: L&PM Editores.

CORRÊA, Sérgio Nepomuceno Alvim. 2005. *Francisco Braga: Catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música

DÓRIA, Pedro Ricardo (2008). *GETÚLIO, FHC E LULA: devoção popular e a santíssima trindade*, partes I e II. Curitiba: Juruá.

GUÉHENNO (1999), *O Fim da Democracia: Um Ensaio Profundo e Visionário sobre o Próximo Milênio*. 2a. edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

GUIBERNAU, Montserrat (1997). *Nacionalismos. O Estado Nacional e o Nacionalismo no Século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

HALL, Stuart (2000). *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A editora.

HOBBSAWM, Eric J (2008). *Nações e Nacionalismo desde 1780: Programa, mito e realidade*. São Paulo: Paz e Terra.

HUYSEN, Andreas (1997). *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ.

KIEFER, Bruno. (1986). *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Editora Movimento.

LEITE, Dante Moreira. (Leite, Rui Moreira, organizador) (2002). *O caráter nacional brasileiro; história de uma ideologia*, 6a. ed. rev.. São Paulo: Editora UNESP.

MARIZ, Vasco (2000). *História da Música no Brasil*. 5 ed. Rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

MINAS GERAIS (Estado). Secretaria de Estado da Educação. Livro das Canções. Belo Horizonte: s/d.

NEVES, José Maria (1977). *Villa-Lobos, os Choros e os Choros*. São Paulo: Musicália.

ORTIZ, Renato (2001). *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. São Paulo, Brasiliense.

SEVCENKO, Nicolau (1992). *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras.

SIKDMORE, Thomas E.(2010). *Brasil: de Getúlio a Castello (1930-64)*, Capítulo1. São Paulo: Companhia das Letras.

TINHORAO, Jose Ramos. 1991. *Pequena historia da musica popular : da modinha a lambada*. São Paulo: Art Editora.

TRAVASSOS, Elizabeth (2000). *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

ARTIGOS E PERIÓDICOS:

BASTOS, Baptista. “As utopias também se realizam”. *Entrevista*, pp. 14/15, 17 de setembro de 1981.

CAMEU, Helza. (1970). Importância histórica de Brazílio Itiberê da Cunha e da sua fantasia característica A Sertaneja. *Revista Brasileira de Cultura*, n. 3.

CARVALHO, Mário Vieira de. “O Legado de Fernando Lopes-Graça”. In: *Ao Fio dos Anos e das Horas*. São Carlos: Teatro Nacional de São Carlos, sd.

CASCUDO, Tereza (2003) cf. *A luz do presencismo: uma Leitura de Introdução à música moderna (1942), de Fernando Lopes-graça*. Leituras: revista da Biblioteca nacional, 12-13, pp. 107-124.

_____ (2000). cf. *A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899)*. Leituras: Revista Portuguesa de Musicologia n. 10, Lisboa, pp 181-226.

CASTRO, Paulo Ferreira de (1992). cf. *O que fazer com o século XIX? – Um olhar sobre a historiografia musical portuguesa*. Leituras: Revista Portuguesa de Musicologia, vol 2, pp 171-183.

CHERNAVSKY, Analia (2008). *O nacionalismo musical e a necessidade de formação do público*. Salvador: XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação, ANPPOM.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA – Popular, Erudita e Folclórica. 2000. São Paulo: PubliFolha Editora.

HARPER, Nancy Lee. (2010). The Piano Concerto in Portugal: a Brief Overview Concerto para Piano em Portugal, Um breve Olhar. In *Música Hodie*, Vol. 10, no. 1, pp.11-20, disponível em http://www.musicahodie.mus.br/10.1/musica_hodie_10_1_artigo_1.pdf.

LIMA, Cláudia de Castro. (2012). *Getúlio Vargas: O novo retrato de Getúlio Vargas*. Aventuras na História. Edição 106. São Paulo. Pp 28-37.

MURPHY, M (2001). Introduction. In: WHITE, H; MURPHY, M. *Musical Constructions of Nationalism: Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800-1945*. Cork: Cork university Press.

SANTOS, Rodrigo Oliveira dos. (2009). *O nacionalismo musical: a luta pela definição de um campo de produção simbólica*. In: ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. (2009). Fortaleza.

TESES E DISSERTAÇÕES:

ABDALLA, Patrícia Francis (2005). *O Nacionalismo em Villa-Lobos – sob o olhar de três peças do Guia Prático*. Tese apresentada à Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, para obtenção do título de mestre em Musicologia. Rio de Janeiro.

ALMEIDA, Maurício Zamith. (2000). *Choro para piano e orquestra de Camargo Guarnieri: formalismo estrutural e presença de aspectos da musica*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, para obtenção do título de mestre, sob orientação do Prof. Dr. Mauricy Matos Martins.

BAUMANN, Simpson de Brito Melo. O nacionalismo musical nas Três suítes brasileiras de Oscar Lorenzo Fernandez. Tese apresentada ao Conservatório Brasileiro de Música, para obtenção do título de mestre em Musicologia. Rio de Janeiro.

CASTRO, John Kennedy Pereira de. (2010). Paisagismo Musical no Nordeste Brasileiro em Quatro Canções de Oswald de Souza. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes – ECA, da Universidade de São Paulo – USP, para obtenção do título de Mestre em música, sob orientação do Professor Dr. Marco Antonio da Silva Ramos.

CHERNAVSKY, Analia (2009). *Em Busca da Alma Musical da Nação: Um Estudo comparativo entre os nacionalismos musicais brasileiro e espanhol a partir das trajetórias e das obras de Heitor Villa-Lobos e Manuel de Falla*. Tese apresentada ao Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Doutor em Música. Campinas.

CONTIER, Arnaldo Daraya (1988). *Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30*. Tese apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Livre-Docência em História. São Paulo.

FUKUDA, Margarida Tamaki. (2009). *Zeitgestalt – Análise e performance do Trio em sol menor de Francisco Braga*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração Musicologia, Linha de Pesquisas Técnicas Composicionais

e Questões Interpretativas, da Escola de Comunicações e Artes – ECA, da Universidade de São Paulo – USP, como exigência parcial para obtenção do título de doutor em artes, sob orientação do Professor Dr. Amilcar Zani Netto.

GONÇALVES, Fernando Rauber. (2009). *Neoclassicismo e nacionalismo no Segundo Concerto para Piano e Orquestra de Camargo Guarnieri*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, para a obtenção do título de mestre, sob a orientação do Prof^a. Dr^a. Cristina Maria Pavan Capparelli Gerling.

LIMA, Edilson Vicente de. (2010). *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração Musicologia, Linha de Pesquisa: História, Estilo e Recepção, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do Título de Doutor em Musicologia, sob a orientação do Prof. Dr. Régis Duprat. São Paulo.

LIMONCIE, Flávio (2003). *Os inventores do New Deal. Estado e sindicato nos EUA dos anos 1930*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ, para obtenção do título de doutor em História Social.

MAGALDI, Cristina. (1994). *Concert Life in Rio de Janeiro, 1837-1900*. A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree Doctor of Philosophy in Musicology. University of California, Los Angeles, USA, Committee Chair Professor Robert M. Stevenson.

OLIVEIRA, Diogo de Castro (2010). *As Gradações do Moderno na Literatura Brasileira (1822-1922)*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Cultural do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília, para obtenção do título de doutor em História Cultural.

QUEIROZ, Paulo Sérgio Trindade.(2004). *A Mágica e Sua Inserção nos Processos Culturais do Rio de Janeiro – Final do Século XIX e Início do Século XX*. Rio de Janeiro, 223 f. Dissertação (mestre em Música), Centro de Letras e Artes, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

REINHEIMER, Patrícia (2008). *A singularidade como regime de grandeza: nação e indivíduo como valores no discurso artístico brasileiro*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ, para obtenção do título de doutor.

VILLARACO, Teresa Immaculada Cascudo Garcia (2001). *A Tradição como problema na obra musical e literária de Fernando Lopes-Graça (1906-1994)*. Tese apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de Lisboa, para obtenção de título em Ciências Musicais Históricas. Lisboa.

FONTES CIBERNÉTICAS:

ARAÚJO, Nelton S. (2008). *Imprensa e Poder nos anos 1930: uma análise historiográfica*. Texto disponível em <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/6o-encontro-2008-1/Imprensa%20e%20Poder%20nos%20anos%201930.pdf>. Acesso em 02/03/2013.

BENNETT, Roy. “O Nacionalismo do Século XIX”. In: *Uma Breve História da Música*. Texto disponível em <http://www.geocities.ws/leonardoabviana/nacionalismo.html> . Acesso em 10/01/2010.

BENSMAN, Marvin R. *The History of broadcasting, 1920-1960*. Disponível em <http://www.people.memphis.edu/> . Acesso em 20/11/2011

BORÉM, Fausto. 2008. A Sertaneja de Brasília Itiberê: Nacional ou estrangeira, amadorística ou sofisticada. Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/6007/12351>. Acesso em 02/03/2013.

CAVALCANTE, Flávio. Texto disponível em http://www.fabioavalcante.com/textos/FabioCavalcante_FlocloroSantarenoLivro1Melo_dias.pdf. Acesso em 01/04/2013.

COHEN, Arnaldo. *Três séculos de música brasileira*. Texto disponível em www.bbc.co.uk/portuguese/cultura/011205_cohenmv.shtml. Acesso em 01/04/2012.

DIAS, **Alexandre**. Influências na Obra Pianística de Ernesto Nazareth. Texto disponível em www.ensaios.musicodobrasil.com.br/alexandredias-ernestonazareth.pdf. Acesso em 05/11/2011

_____. *Ernesto Nazareth – 150 anos*. Texto disponível em Ernesto Nazareth-150 anos Blog.url - <http://www.ernestonazareth150anos.com.br/>. Acesso em 16/07/2013.

EGG, André Acastro (2004) *O Debate no Campo do Nacionalismo Musical no Brasil dos Anos 1940 e 1950: O Compositor Guerra Peixe*. (Dissertação de mestrado) Curitiba: Universidade Federal do Paraná. Texto disponível em <http://dspace.c3sl.ufpr.br:8080/dspace/bitstream/handle/1884/943/?sequence=1> . Acesso em 31 de Janeiro de 2012.

HALPER, Donna L. Old time Radio. Disponível em www.old-time.com/halper.html. Acesso em 20/11/2011.

MACHADO, Marcelo Novaes. *As Doze Valsas de Esquina de Francisco Mignone: um estudo técnico-interpretativo a partir de suas características decorrentes da música popular*. Texto disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/AAGS-7ZQGR4>. Acesso em 06/02/201.

MOODY, Ivan. cf. *Mensagens: Portuguese Music in the 20th Century*. Leitura New Series, n. 198, 1996, Cambridge University Press. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/946288?&Search=yes&term=da&term=motta&term=via> . Acesso em 22/07/2009.

MOREIRA, Virgínia Sonia (s/d). *O rádio dos anos 30 nos EUA: antecedentes de “A Guerra dos Mundos”*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Disponibilizado em <http://www2.intercom.org.br/papers/xxi-ci/gt06/GT0614.PDF>. Acesso em 20/11/2011

PEREIRA, Maria Elisa; KERR, Dorotéia Machado. cf *Virtuosa Virtuouse: A Interpretação da Canção Brasileira na Visão de Mário de Andrade*. Leitura: Latin American Music Review, vol 25, 2004, University of Texas Press. Disponível em

<http://www.jstor.org/stable/3598729?seq=1&Search=yes&term=Portugal&term=naci> . Acesso em 22/07/2009.

RAMALHO, Rosa. *O Nacionalismo do Estado Novo e a Arte Popular: reflexões sobre a obra de Rosa Ramalho*. Disponibilizado no endereço eletrônico seguinte: http://www2.ufp.pt/~slira/artigos/rosa_ramalho.pdf. Acesso em 25/11/2011.

SAMPAIO, Luiz Paulo. (2010). *O papel do piano para a vida musical e cultural do Rio de Janeiro desde o final do século XIX*. Revista eletrônica de musicologia, volume XIII – Janeiro de 2010. Rio de Janeiro: UNIRIO. Texto disponível em http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr13/07/03_sampaio/piano_rio_secXIX.htm. Acesso em 02/03/2013.

SARRIS, Andrew. Orson Welles on Radio: the shadow and the substance. Disponível em <http://www.homevisioncinema.com> . Acesso em 20/11/2011.

TONI, Flávia Camargo. *Revistas Musicais Estrangeiras e Compositores Modernos na Biblioteca de Mário de Andrade*. Texto disponível em www.iel.unicamp.br/revista/index.php/remate/article/download/.../3474 . Acesso em 02/03/2013.

VALVERDE, Rodolfo. (2009). *Villa-Lobos: A Paixão pelo Brasil*. Texto disponível em www.jblog.com.br/harmonia.php?itemid=11600. Acesso em 08/08/2013.

WAIZBORT, Leopoldo. Chaves para ouvir Schumann (Paralipomena à Kreisleriana – I). 2006. São Paulo. Novos Estudos-CEBRAP. v. 75, p.185-210. Texto disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002006000200013. Acesso em 06/11/2012

A Década de 1930. pt.wikipedia.org/wiki/Década_de_1930. Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/D%C3%A9cada_de_1930. Acesso em 28/12/2011

Crise de 1929 – História Geral – UOL Educação. Disponível em www.educacao.uol.com.br/historia/crise-1929-grande-depressao.jhtm . Acesso em 28/12/2011.

Ensaio sobre a Música Brasileira. Mário de Andrade. Rio Grande do Sul: UFRGS
Texto disponível em www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/mandrade.pdf. Acesso em
06/06/2012

Mário de Andrade. pt.wikipedia.org/wiki/Mário_de_Andrade. Disponível em
http://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1rio_de_Andrade. Acesso em 28/12/2011.

PARTITURAS:

CONGADA. (1940). Editora Ricordi Brasileira.

SERTANEJA op. 15. (1859). Editora Casa Arthur Napoleão.

TEREZINHA DE JESUS. (s.d). Edição 2010 por Keneth Gill. Fonte: Casa Arthur Napoleão 1948-1973.

ANEXOS